مقدمه‌ای بر

# موسیقی ترکمن

تألیف
نظرمحمد مصطفائی



موسیقی ترکمن

نظرمحمد مصطفائی

An Introduction

to

# Turkmen Music

Nazar Mohammad Mostafaee

شابک: ۹۶۴-۳۳۰-۱۰۰-۱
ISBN: 964-330-100-1



مقدمه‌ای بر

# موسیقی ترکمن



تألیف
نظرمحمد مصطفائی

تهران
۱۳۷۸

مصطفایی، نظرمحمد، ۱۳۴۹ -
مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمن / تألیف نظرمحمد مصطفایی. ــ تهران: نظرمحمد مصطفایی، ۱۳۷۸.
۲۰۴ ص.: مصور.

ISBN: 964-330-100-1
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا (فهرستنویسی پیش از انتشار).
ص.ع. به انگلیسی:
Nazar Mohammad Mostafaee.
An introduction to Turkmen music.
کتابنامه: ص. ۱۹۹-۲۰۴؛ همچنین به صورت زیرنویس.
۱. موسیقی محلی ترکمنی - نقد و تفسیر. ۲. موسیقی درمانی. ۳. دوتار. الف. عنوان.
M ۱۸۲۰/ ۶م۷م
۷۸۹/۹۲۲۳
کتابخانه ملی ایران
۱۷۳۹۲-۷۷م

■ نام کتاب : مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمن
■ نام مؤلف : نظرمحمد مصطفائی
■ ناشر : مؤلف
■ نوبت چاپ : چاپ اول، ۱۳۷۸
■ تیراژ : ۱۵۰۰ جلد
■ حروفچینی : احسان کامپیوتر گنبد
■ چاپ و صحافی : لیتوگرافی و چاپ و صحافی: چاپخانه سروش
■ قطع : رقعی ۲۰۴ صفحه
■ شابک : ۹۶۴-۳۳۰-۱۰۰-۱ ISBN: 964-330-100-1

قیمت: ۱۲۰۰ تومان

به شریک و سامان‌بخش زندگیم ملیحه بابایانی

## فهرست مطالب

مقدمه:

در بین نیازمندی‌های مختلف انسان دسته‌ای از نیازمندی‌ها دیده می‌شود که به آن اصطلاحاً نیازمندی‌های اصلی یا حوایج مادّی و ضروری می‌گویند. در برابر این دسته از حوایج مادّی دستهٔ دیگری از حوایج به نام حوایج غیر مادّی وجود دارد مانند حکومت، مذهب، فرهنگ، هنر و آداب و رسوم، که در این میان هنر به عنوان پا کترین‌و شفاف‌ترین آینهٔ فرهنگ، نمایان‌گر جایگاه فرهنگی هر جامعه است.

از ویژگی‌های فرهنگ هر جامعه که متناسب با محیط زندگی، عادات و آداب اجتماعی و طبیعت پا کانسانی است، موسیقی در معنای سازها، آهنگ‌ها و سرودهایی است که مجموعاً زبان حال و مترجم احساسات و عواطف مردم است، که از گذشتهٔ بسیار دور از نسلی به نسل بعد منتقل شده، به عنوان جزیی از فرهنگ قومی با روح و جان مردم در آمیخته به حیات خود ادامه می‌دهد.

موسیقی فولکلوریک ترکمن، به عنوان یکی از غنی‌ترین انواع موسیقی شرق، همانند موسیقی سایر ملل که ریشه در عقاید مردم دارد، از ذهن مردم و آرزوهای آنان الهام می‌گیرد و مملو از تنوع و غنای ملی، حماسی و تاریخی است، که همچون سرزمین مادری سرگذشتی افتخارآمیز و سرشته به آن دارد. این موسیقی که از غم‌ها، شادی‌ها، دردها و شهامت‌های مردمی آنها سرچشمه می‌گیرد، نشان‌گر احساس، بیان و فریاد مشترک این قوم، از ورای سال‌ها کار و

کوشش و مبارزه بوده است.

دربارهٔ تاریخ موسیقی فولکلوریک ترکمن‌ها، بالاخص سابقهٔ ساز و آوازهایِ ترکمن‌های ایران اطلاعات زیادی در دست نیست. تنها از قرن هفتم و هشتم میلادی منابع اطلاعاتی ضعیفی مربوط به اغوزها ما را با تحولات موسیقی این قوم آشنا می‌کند.

دوتار ترکمن که به نام تامدئرا شهرت دارد، در واقع نشأت گرفته از قوپوز اوزان‌ها در دوران اغوزها بوده و یکی از اصیل‌ترین و اصلی‌ترین ساز موسیقی ترکمن محسوب می‌گردد که در این منطقه بیش از سایر سازها مورد توجه واقع شده است. این ساز، دارای صدایی نافذ، مؤثر و در عین سادگی ظاهری آن خوش‌الحان است که در شنونده آرامشی درونی پدید می‌آورد و عمده‌ترین توان شگفت‌انگیز آن در برانگیختن بی‌واسطهٔ احساس شنونده است.

نام بخشی معمولاً با کلمهٔ «ساز» (دوتار) مترادف است، و بخشی‌های ساز به دست، این راویان پرشور افسانه‌ها و نغمه‌های مردمی از عوامل عمدهٔ آفرینش، حفظ و اشاعهٔ ادبیات شفاهی هستند. آنها علاوه بر خواندن و نواختن در ایامی که نگارش کتبی وجود نداشت نقش بسیار مؤثری در اشاعه و انتشار تاریخ، حماسه‌ها، فرهنگ معنوی و به عبارتی انتقال ادبیات و تاریخ غیر مکتوب قوم ترکمن را به قوم حاضر داشته‌اند و نسل به نسل این آثار گران‌بها را با دوتار خود در گوش و جان دوست‌داران آن زمزمه کرده و به ترنّم درآورده‌اند.

متأسفانه در شناساندن نقش و پایگاه این میراث پر ارزش که بزرگ‌ترین وسیلهٔ بیان خواست‌های ترکمن بوده هرگز به شکلی گسترده کوشش به عمل نیامده است. به همین دلیل این حقیر با تمام بضاعت کلام بر آن شدم که به منظور آشنا شدن مردم کشورمان با موسیقی ترکمن این تحقیق را به رشتهٔ



تحریر در آورم و هم چنین راهگشا و مشوّقی مؤثر برای علاقه‌مندان به تحقیق در زمینهٔ موسیقی ترکمن باشد.

کتابی‌که اینک به عنوان مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمن تقدیم خوانندگان ارجمند می‌شود، شامل بررسی‌هایی است که در زمینهٔ موسیقی ترکمن به عمل آمده است. هرچند محتوای پاره‌ای از این بررسی‌ها از جهاتی قابل بحث است، اما مطالعهٔ آن برای خوانندگان خالی از فایده نیست و آنان را در شناخت اجمالی موسیقی ترکمن یاری خواهد کرد.

آن چه در این نوشته آمده – همان طور که از عنوان آن پیداست – مجموعه‌ای کامل دربارهٔ موسیقی ترکمن نیست، بلکه کاوشی اجمالی و کوششی‌است در معرفی یکی از مجموعه سازهای موسیقی ترکمن وپیرامون آن به صورت ایجاز و اختصار. این کتابِ مختصر بر حسبِ موضوعات متنوع مورد نظر در ۶ فصل تدوین یافته است.

فصل اول به بررسی و تحلیل تاریخچه و بیان نظریات مورخین دربارهٔ اوزان‌ها و بخشی‌ها اختصاص یافته است. در فصل دوم پیرامون مقامات و تقسیم‌بندی آنها در موسیقی ترکمن سخن رفته است. فصل سوم به شکل‌های اجرایی و سبک‌های نوازندگی می‌پردازد. فصل چهارم به بررسی و تأثیر موسیقی در روان‌درمانی اختصاص دارد. فصل پنجم نیز نظری اجمالی بر تاریخچه و قدمت دوتار، یکی از مجموعه سازهای موسیقی ترکمن دارد و فصل ششم پژوهشی است دربارهٔ چگونگی ساخت دوتار که در آن بیش‌تر نحوهٔ ساخت این ساز از ابتدا تا انتها به تفصیل تشریح گردیده است.

در اینجا لازم است از سازندهٔ زبردست دوتار و کمانچه در منطقهٔ ترکمن‌صحرا، جناب آقای یوسف دیبایی که این حقیر را به هنگام ساخت دوتار

به حضور پذیرفته و در نوشتن پژوهش میدانیِ فصل ششم بی‌شائبه و صمیمانه مرا یاری نمودند تقدیر و تشکر نمایم.

در پایان سخن امید می‌رود که با این اثر گامی کوچک در راه شناساندن بهتر یکی از ابعاد موسیقی ترکمن برداشته شده، و مطالب آن با تمام کاستی‌هایش مورد قبول هنردوستان و علاقه‌مندان به موسیقی ترکمن قرار گیرد.

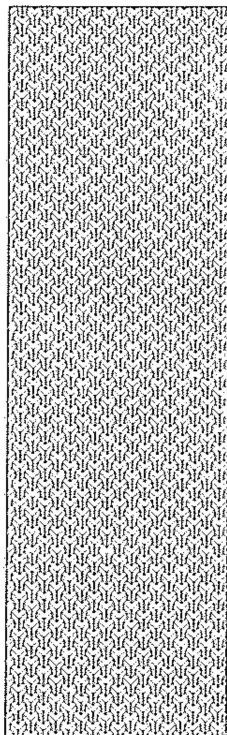
**نظرمحمد مصطفائی**

گنبدکاووس- بهمن‌ماه ۱۳۷۷



# فصل اول

## بخشی‌ها، راویان
## تاریخ غیر مکتوب ترکمن



### اوزان:

دربارهٔ گذشتهٔ اوزان‌ها متأسفانه اطلاعات مکتوب و مستندی در دست نداریم، اما نمی‌توان رأی نداد که آن‌ها در قصرهای فرمان‌روایان هون و اردوگاه‌های ترک رامش‌گری نمی‌کرده‌اند. حرمت و اعتبار «دده قورقود»[1] به

---

۱- «دده قورقود کیست»؟ در بارهٔ شخصیت وی گفتگوی متناقضی رفته است. آن چه مسلم است، و پژوهش‌گران به اثبات آن نایل آمده‌اند، این است که وی شخصیتی تاریخی بوده است و در صدر اسلام در میان اوغوزان می‌زیسته است. از جمله دلایل اثبات این مدعا، تصریحی است که مؤلف «جام جم آیین» کرده به این که «قاراخان» بزرگ قوم اوغوز، «قورقود آتا» یا «دده قورقود» را نزد پیامبر اسلام فرستاده و او به همراه مسلمانان اسلام آورد و برای تبلیغ به میان اوغوز برگشت. و علاوه بر آن در مقدمهٔ خود «کتاب دده قورقود» تصریح شده است که: حوالی ظهور پیامبر صلوات الله علیه، در قبیلهٔ «بایات» مردی پدید آمد که او را «قورقود آتا» نامیدند. او داناترین شخص «اوغوز» بود. هرچه می‌گفت، همان می‌شد. وی از غیب خبرها می‌داد، حق تعالی الهام‌بخش او بود. قورقود آتا چاره‌گر تمام قوم اوغوز بود. هیچ کاری بی‌تدبیر او انجام نمی‌گرفت. هرچه می‌فرمود به‌کار بسته می‌شد. عین متن چنین است:

Resūl 'aleyhi s-selām zamanına yaḳın Bayat boyından Ḳorḳut Ata dirler bir er ḳopdı. Oğuzuñ ol kişi tamam biliçisi-y-idi. Ne dir-ise olur-idi. Ġayıbdan dürlü haber söyler-idi. Ḥaḳ Ta'āla anuñ köñline ilham ider-idi.

از کلمهٔ «بیلی‌جی» که در این جا به «دانا» ترجمه شده است، مفهوم کاهن، اولیاء و صاحب کرامات مستفاد می‌شود. امیر نظام‌الدین علیشیر نوایی در «نسایم المحبه» و ابوالقاضی بهادرخان در «شجرهٔ تراکمه» و خواجه رشیدالدین فضل الله همدانی و جز اینها نیز، او را با

←

عنوان یک اوزان حا کی‌از وجود یک سنت دیرپا است و از نظر ساخت و بافت و شیوهٔ بیان تلفیقی و داشتن پیوند نا گسستنی‌با موسیقی « کتاب‌دده قورقود»[1] Dede Korkut Kitabı یادگار سدهٔ پنجم و چهارم هـجری و کـهن‌ترین اثـر مکتوب ترکی نیز نشان از پشتوانه‌ای کلان و کهن دارد.

اوزان Ozan را بعضی بسیارگو و سخنور معنی کرده‌اند. و شکل سابق آن را نیز بعضی چون «م.ح. طهماسب» اوزان (بر وزن سوزان)، اسم فاعل از ریشهٔ اوز Uz ترکی، دانسته و گفته‌اند که اوزان یعنی هماهنگ کننده، یعنی شاعری که مصراع را با مصراع، قافیه را با قافیه و بند را با بند هماهنگ می‌کند. و اضافه می‌کند: داستان‌گویی است کـه تـم و صـحنه‌ها و اپیزودها و شـعر و نـثر را هـم‌ساز، و هـنرمندی است کـه مـوسیقی و رقـص و شـعر و آواز و... را بـا یک دیگر هم‌نوا می‌کند.

---

→

صفائی نظیر: «دانای گذشته‌ها، آگاه از آینده و صاحب کرامات» توصیف می‌کنند. «جامع التواریخ» خواجه رشید الدین، نخستین منبع تاریخی مکتوب است که نام «دده قورقود» در آن‌جا آمده است. ر.ک. کتاب هفت مقاله پیرامون فولکلور و ادبیات مردم آذربایجان، گردآورنده پروین آقاجانزاده - ح. صدیق، چاپ دنیای دانش، ص ۲۰-۱۸. و نیز کتاب بابا قورقود، ترجمهٔ فریبا عزیدفتری - محمد حریری اکبری، چاپ ابن سینا، ص ۱۷. و ر.ک.
Prof. Dr. Muharrem Ergin, Dede Korkut Kitabı, s. 9.

۱- «کتاب دده قورقود» مجموعهٔ دوازده داستان است که مربوط به قهرمانی ترک‌های اوغوز می‌باشد. قدیمی‌ترین آثار مکتوب ترکی که اولین بار در قرن هشتم بعد از میلاد تدوین یافته، از بین دست‌نوشته‌های سیبری و مغولستان پیدا شده است. دست‌نویسی که اطلاعات ما در مورد کتاب از آنها به دست آمده اولی در کتابخانهٔ سلطنتی درسدن آلمان است که توسط «اچ. اف. فون دیتس» در سال ۱۸۱۵ به دنیای جدید شناسانده شده و دومی‌در کتابخانهٔ واتیکان موجود است که به سال ۱۹۵۰ توسط «اتور روزی» ایتالیایی کشف گردید. و برای نخستین بار، «فیلیشر» آلمانی در مجموعهٔ خود از آن سخن گفت. و اولین کسی که در اروپا از این دست‌نویس استفاده کرد، «دیتس» آلمانی بود که ترجمه‌یی ناقص از حماسهٔ «دپه گوز» Depe göz (غول یک چشم) را به آلمانی منتشر ساخت و این حماسه را با «اودیسه»ی هومر به مقایسه نهاد و اظهار نظر کرد که هومر در سرودن «اودیسه» از این اثر بهره جسته است و دست‌کم از مضمون آن خبر داشته است. ر.ک. کتاب باباقورقود، صص ۱۱-۱. و نیز، کتاب هفت مقاله - پیرامون فولکلور و ادبیات مردم آذربایجان، ص ۷.





هنر اوزان‌ها در ادوار مختلف مراحلی از رشد را پشت سرنهاده، پا به پای رشد نیروهای تولیدی و توسعهٔ زندگی اجتماعی، از نظر شکل و محتوا ویژگی‌های نوینی کسب کرده است. هنر اوزان‌ها یک هنر چند جنبه‌ای بوده و مخصوصاً در دوره‌های جماعت‌های ابتدایی، اوزان یگانه هنرمندی بوده که خلق را با انواع هنرها سرگرم می‌کرده است.[1]

هنگامی که دده قورقود در میان بیگ‌های[2] اوغوز به وجد آمده و زبان به نصیحت آنسان مـی‌گشاید «اوزان» را چـنین مـعرفی مـی‌نماید: «اوزان از اوبه‌ای به اوبه‌ای دیگر می‌رود و قوپوز دسته بلندش را به همراه مـی‌برد، او سخی را از دنی باز می‌شناسد. بگذار آن کسی که برایت می‌نوازد و می‌خواند یک اوزان باشد».[3]

دده قورقود، پیش‌گو، رهبر بـزرگ مـذهبی و اوزان[4] اوغـوزها است. ایـن اوست که نام جوانان را وقتی که مردانگی خود را به اثبات می‌رسانند، اعطاء می‌کند و باز این اوست که در زمان دردمندی با اندرزهای خویش چه از نظر فکری و چه از نظر عملی به اوغوزها کمک مـی‌کند. او در مـجالس اوغـوزها قوپوز[5] Kopuz خویش را می‌نوازد. قوپوز، سازی است که به یاری آن اسامی حماسی را بر لب می‌آورد.[6]

اوزان به جهت دوره گردبودن و پیوند تنگاتنگ داشتن با مردم، آ گاهی‌های زیادی کسب می‌کند و از هر جا و هر کس خبر می‌دهد. چنان که دل‌دادگان و

---

۱- کوراُوغلو در افسانه و تاریخ، ص ۸۵.
۲- بیگ، بگ، بک: آقا، سردار، حاکم، فرمانده.
۳- کتاب باباقورقود، ص ۲۰.
۴- اوزان: نمونه و سلف بخشی‌های امروزی است.
۵- قوپوز: شکل اولیهٔ «ساز»، ابزار منحصر بفرد بخشی‌هاست.
۶- کتاب باباقورقود، ص ۴.

مادران و خواهران سراغ نامزدان و فرزندان و برادران و عزیزان به غربت رفتهٔ خود را از او می‌گیرند. مثلاً در داستان سوم از داستان‌های دده قورقود، خواهر کوچک«بیرک» Beyrek سراغ برادر گم‌گشته‌اش را از خودِ بیرک، که لباس اوزان به تن کرده، چنین می‌گیرد:

«آهای اوزان که کوه سیاه مقابل را پشت سر گذاشته‌ای،
با دلاوری بیرک نام رو در رو نیامدی؟
تو که از رودهای خروشان گذشتی
با دلاوری بیرک نام رو در رو نیامدی؟
تو که از شهرهای بزرگ می‌آیی
با دلاوری بیرک نام رو در رو نیامدی؟
آهای اوزان! تو او را دیده‌ای، مگر نه؟...»

دده‌قورقود در پرتو موقعیت والای اوزان در میان قبایل ترک به مقام اولیاء رسیده بود. چنان که وقتی برای خواستگاری «بانو چیچک» Banu Çiçek، دختر «بی بیجن» Bay Biçen برای «بامسی بیرک» Bamsı Beyrek می‌رود، «دلی قارچار» Deli Karçar برادرِ دختر شمشیر می‌کشد که دده را دو شقّه کند.دده‌قورقود در این حال می‌گوید: «اگر شمشیرت را فرود آری، خدا دستت را بخشکاناد!» و «(به فرمان باریتعالی) دست دلی قارچار همان طور در هوا خشک می‌شود».[1]

در سنت اوغوز حتی دشمن «قوپوز» به دست کشته نمی‌شود، به طوری که در داستان دهم « کتاب‌بابا قورقود»، «اگرک»Egrek برادرش را خفته می‌یابد و «قوپوز» او را از کنار وی برمی‌دارد. «سگرک» Segrek بیدار گشته و نزدیک

۱- کوراُوغلو در افسانه و تاریخ، ص ۸۶.



است برادرش را با شمشیر بکُشد (دو برادر یک دیگر را هرگز ملاقات نکرده‌اند) ولی تا می‌بیند «قوپوز» در دست اوست، می‌گوید: «من ترا نمی‌کُشم، این بی‌احترامی به «قوپوز» دده قورقود است. اگر قوپوز در دستت نبود، با شمشیر دو شقّه‌ات می‌کردم».[1]

این احترام بی‌گمان از موقع و مقام خاص اوزان در میان مردم سرچشمه می‌گرفت؛ چرا که اوزان همیشه در میان مردم حضور داشت، در مبارزات توده‌ها علیه ستم و زور و قلدری و تجاوز دوش به دوششان می‌رزمید و آوازش با شادی‌ها و دردها، کامیابی‌ها و ناکامی‌های همگان پیوند واقعی و ملموس داشت. آرزوها و احساسات و عشق و کین و نیازهای مردم بر زبان او جاری می‌شد و در سرودها و ترانه‌هایی که می‌خواند، خاطرهٔ قهرمانی‌های دلاوران و سرافرازان قبایل منعکس و جاودانه می‌گشت.[2]



### بخشی:

در بارهٔ واژهٔ «بخشی» یا «باخشی» و این که این واژه از چه چیز مشتق شده و ریشهٔ اصلی آن چیست، سخن بسیار است، و صاحب نظرانی که در علم اتیمولوژی Etymology یا شناخت ریشهٔ لغات تخصّص دارند در این مورد نظرهای مختلف و گوناگون اظهار داشته‌اند، که اکثر آنها به بحث و دقت نظر و همچنین تحقیق و تتبع زیاد نیاز دارد. چرا که آنها را در تذکره‌ها و تاریخ‌های رسمی و حتی در قلمرو کتابت راهی نبوده. ما در این جا به اختصار چند روایت نزدیک به حقیقت و همچنین عقیده و آرای بعضی از محققان، مستشرقان و

۱- کتاب بابا قورقود، ص ۴.
۲- کوراُوغلو در افسانه و تاریخ، ص ۸۷-۸۶.

خاورشناسان را از زبان آنها آورده و نظر آنان را دربارهٔ واژهٔ «بخشی» یا «باخشی» ذکر می‌نماییم.

چنان که پیش‌تر اشاره شد هنر اوزان‌ها یک هنر چند جنبه‌ای بوده و مخصوصاً در دوره‌های جماعت‌های ابتدایی، اوزان یگانه هنرمندی بوده که خلق را با انواع هنرها سرگرم می‌کرده است؛ لیکن با گذشت زمان هنرهای زیادی چون نوازندگی، نقالی، هنرپیشگی و... از بطن این هنر واحد زاده شده و هر کدام راه مستقل رشد خود را ادامه داده‌اند. اوزان هم خواه ناخواه صورت دیگری به خود گرفته است.

«ایلحان باش گؤز» Ilhan başgöz، در کتاب «آنتولوژی توضیح‌دار ادبیات ترک» اظهار نظر می‌نماید که: «اوزان که اوزان‌چی، یانشاق، وارساق و دده نیز نامیده می‌شد، به تدریج و با گذشت زمان جای به اسامی‌دیگری می‌دهد». «باخشی و باغشی» در ترکمنستان و ازبکستان، «آ کین‌و یا کسی»در قزاقستان، «ماناس‌چی» در قرقیزستان، «عاشیق» در آذربایجان، «حافظ» در تاجیکستان و «ژیرائوس» در بین قراقالپاق‌ها نیز نامیده می‌شود، در حقیقت خلف اوزان به شمار می‌روند و ساز او تکامل یافتهٔ قوپوز اوزان است».[1]

نوازندهٔ ترکمن را «سازنده» Sâzanda (کسی‌که ساز می‌زند) و خواننده حرفه‌یی ترکمن به زبان ترکمنی «بخشی» (باخشی) Bahşı نامیده می‌شود که معنی آن متفاوت است. در ایام «اویغور»[2]ها Uygur، «بخشی» به کسی که خط

۱– همان منبع، ص ۸۷.
۲– به گفتهٔ «فاروق سومر» مؤلف کتاب «تاریخ ترکمانان غُز»، قومی که برای نخستین بار در آسیای میانه به تشکیل امپراطوری وسیع و بزرگی نایل آمده «هیونگ‌نو»ها Hiung-nu بوده‌اند که «تؤکیو» T'oukiue یا «گوگ ترک»ها Gök Türk، «اویغور»ها و «قرقیز»ها را می‌توان از نسل آنان دانست. کلمهٔ اویغور یا اویغوری نخستین باری که در تألیفات عربی ذکر شده است در «دیوان لغات الترک» محمود کاشغری بوده است. اویغورها که در مآخذ چینی به عنوان ←



اویغوری را بتواند بخواند اطلاق می‌شده و یا در زبان چینی کلمهٔ «بخشی» از کلمهٔ«پا کشی»به معنای استاد و کسی که حالات شامان را به خود می‌گرفته اطلاق می‌شده است و برخی نیز معتقدند «بخشی» ریشهٔ آریایی داشته به معنی بخش کردن و تقدیم داشتن آمده است و گروهی معتقدند که این بخشی کلمه‌ای مغولی است.[1]

«و. بارتولد» W. Barthold دانشمند روسی در جلد دوم کتاب «ترکستان‌نامه» ضمن بحث مفصّلی چنین می‌نویسد: « کلمهٔ بخشی («بخیکشو»ی سانسکریت) که نخست فقط در مورد زُهّاد بودائی به کار می‌رفته، در قلمرو دولت‌های مغولی معنی « کاتب‌و کارمند دولت» را نیز کسب کردو از این جا چنین می‌توان نتیجه گرفت که افراد مُتَنَوّر اویغور که خدمت مغولان می‌کرده‌اند بیش‌تر به صنف روحانیان بودائی تعلق داشتند».[2]

«ویلیام روبروک» William Rubruck جزییاتی چند دربارهٔ بودائیان اویغوری نقل می‌کند. به گفتهٔ وی اینان در میان بت‌پرستان « گویی‌فرقهٔ ویژه‌ای

→ «هوای-هو» Huey-Hu از آنها نام برده شده است از قبایل تاتار هستند. که ابتدا در حوضهٔ علیای نهر اورخون از شعب رودخانهٔ آمور و دامنه‌های جبال قراقورم سکونت داشتند. اینان نخست، مانند دیگر طوایف مغول بیابانگردی می‌کردند. در نیمهٔ دوم هجری، جماعتی از آنان به حدود ترکستان آمدند و حوضهٔ نهر تاریم و نواحی پرآب آن را از دست تخارها بیرون آوردند و برای خود در ترکستان شرقی دولتی معتبر تشکیل دادند شامل شهرهای مهم تورفان، بش‌بالیغ، کوچا و برقول و از همه مهم‌تر بش‌بالیغ به معنای پنج‌محله بود که مقام پایتختی داشت. اختلاط اویغوران با مغولان و تفوّق فرهنگی آنان بر دیگر اقوام تاتار موجب شد که مغولان به فراگرفتن خط آنان بپردازند و در نوشته‌های خود از خط اویغوری استفاده کنند. ر.ک. ایران و جهان از مغول تا قاجاریه، عبدالحسین نوایی، چاپ مؤسسه نشر هما، ص ۲۷–۲۶. و نیز، امپراطوری صحرانوردان، رنه گروسه، چاپ انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۲۰۵. نیز ر.ک. قوم اویغور – از مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، ص ۶۳۰–۶۲۸.
۱– سیری در تاریخ سیاسی – اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۲۸۵–۲۸۴.
۲– ترکستان‌نامه، جلد دوم، ص ۸۰۸.

را تشکیل می‌داده‌اند».[۱] اویغوران به هنگام عبادت روی به سوی شمال می‌کردند و دو دستان را به هم پیوسته و به زانو در می‌آمدند و پیشانی را با دستان مماس می‌ساختند. در معابد تصاویر مردگان را می‌گذاشتند. و هنگام عبادت زنگ به کار می‌بردند. روبروک دعایی بودائی را که «اُم مانی پادمه هوم»[۲] Om mani padmehum نام دارد نقل می‌کند. و بنا به گفتهٔ چان-چون راهبان بودائی در اویغورستان لباس سرخ به تن می‌کردند.[۳]

«عباس اقبال» در کتاب «تاریخ مغول» دربارهٔ «بخشی» چنین می‌گوید: «بخشی کلمه‌ایست سانسکریتی و در اصل به معنی عالِم مذهب بودائی است و از بخشیان عدّه‌ای را که به انزوا سر می‌کرده‌اند «توین»[۴] T'o-yin می‌گفتند.

---

۱- جماعتی بودند از کشیشان بت‌پرست بودائی به نام بخشی و توین و اهل علم سحر و به اسم قام. عقیدهٔ قامان این بود که شیاطین مسخّر ایشان‌اند و ارواح شریره را با آن جماعت الفتی است و به وسیلهٔ مراوده با شیاطین و ارواح می‌توانند از احوال و اوضاع خبر دهند و مغول به این مردم اعتقادی داشتند و در شروع کارها موافقت قامان و منجّمان را جلب نمی‌کردند به امری مبادرت نمی‌ورزیدند. ر.ک. قوم اویغور - از مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه‌فردوسی،حسنقلی‌مؤیدی، شمارهٔ چهارم، سال دهم، زمستان ۱۳۵۳، ص ۶۴۱.

۲- این جمله را چنین معنی کرده‌اند: «جواهرها در نیلوفر آبی است». با توجه به این امر که زرتشتیان معتقدند که نطفهٔ زردشت در گل نیلوفر آبی حفظ شده و سوشیانت از آن نطفه بوجود می‌آید، ظاهراً مردم آن منطقه به مذاهب ایرانی توجه داشته‌اند و این جمله هم ذکری یا وردی بوده متضمن مقدسات مذهبی آنان. اما بیش‌تر به نظر می‌آید که مردم آن منطقه مهری یا مانوی بوده‌اند. ر.ک. ایران و جهان از مغول تا قاجاریه، ص ۲۴. و نیز، تاریخ تمدن، ویل دورانت، جلد اول، چاپ انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ص ۴۲۱.

۳- ترکستان نامه، جلد دوم، ص ۸۰۸.

۴- بوداثیان اویغوری مانند بودائیان مغولی کنونی کتب مقدسهٔ خویش را «نومی» می‌خواندند. بی‌شک این کلمهٔ یونانی را (که سومریان اخذ کرده بودند) مانویان به اویغورستان آورده بودند. توینان قرائت کتاب خود را نوم گویند و نوم معقولات کلام ایشان است مشتمل بر اباطیل، حکایات و روایات و مواعظ نیک که موافق شرایع و ادیان هر انبیاست در ضمن آن موجود است از احتراز از ایذا و ظلم و امثال این و مجازات سیات به احسان و اجتناب از ایذای حیوانات و غیر آن.

بارتولد خاطر نشان می‌نماید که «در موضوع اویغوران» اصطلاح «نومیان» هرگز وجود نداشته. قرائت نسخ خطی گواه بر آن است که منظور کلمهٔ «توینان» بوده و به طوری که می‌دانیم اکنون نیز در مغولستان روحانیان بودائی را به این نام می‌خوانند. در قرن سیزدهم میلادی (هفتم



مغول پس از حشر با قوم اویغور که طایفه‌ای از ایشان دین بودائی داشتند از این بخشیان جمعی را به عنوان دبیری و کتابت خود گرفتند و ایشان علاوه بر آشنا کردن مغول به خط اویغوری دسته‌ای از مغول را به آیین بت‌پرستی بودائی و احترام به آفتاب واداشتند و غالباً رؤسا و امرای مغول در باب سحر و جادو نیز از آن گروه استشاره می‌نمودند و به همین دلیل مناسبات کلمهٔ بخشی در میان مورخین قدیم معانی بت‌پرستی و عالِم به سحر و جادو و منشی و کاتب را پیدا کرده است».[۱]

عنوان «بخشی بزرگ»، یعنی رییس ادارهٔ کشوری در فلان یا به همان محل، به وسیلهٔ اصطلاح چینی «تیشی» ادا می‌شده. در زمان حیات چنگیزخان، نمایندهٔ حکومت کشوری مغول در چین که اصلاً چژور چژنی بوده، لقب تیشی داشته. سرکردگان لشکریان کومکی قراختایی و چژور چژنی به لقب «دَیشی» ملقب بوده‌اند و این کلمه به گفتهٔ رشیدالدین به معنی «امیر تومان» (امیر گروه

---

هجری) این اصطلاح بسیار رایج بوده است. در متن جوینی نیز این کلمه به صورت «توینان» قرائت و پذیرفته شده. در تألیف عوفی از قول شقیق بن ابراهیم بلخی که در پایان قرن هشتم و آغاز قرن نهم میلادی (سوم هجری) می‌زیسته، منقول است که وی در ترکستان با کاهنی بودائی که لباس سرخ به تن داشته ملاقات کرده بود. ضمناً گفته شده که کاهنان مزبور به زبان چینی [ختایی] (محتملاً به زبان قراختاییان) «توینان» نامیده می‌شدند.

اصطلاح «توین» در تألیفات مؤلفان ایرانی (به شکل «توین») و ارمنی (توئین) T'o-yin قرن سیزدهم میلادی و (هفتم هجری) به معنی «راهب بودائی» دیده می‌شود. جوزجانی در بارهٔ ایشان می‌گوید: «زُهّاد کفار چین و بت‌پرستان (بودائیان) تنکوت و طمغاج که ایشان را توینان می‌گویند بر کیک استیلا یافتند». کراکوس گنجوی می‌نویسد: «در میان تاتاران قوم توئینان زندگی می‌کند که همه ساحر و جادوگرند و به یاری نیرویی شیطانی اسبان و شتران و بتان نمدین را به سخن گفتن وا می‌دارند. همهٔ ایشان کاهنانند و سر و ریش را می‌تراشند و رشته‌های زرد بر سینه می‌آویزند. همه چیز را می‌پرستند به ویژه شاکمونی و مادرین را» (یعنی بودا شاکیامونی و مای‌تری را). ر.ک. ترکستان‌نامه، بارتولد. جلد دوم، چاپ آگاه، ص ۸۱۱-۸۱۰. و نیز، قوم اویغور - از مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، ص ۶۴۲.

۱- ترکمن‌های ایران، ص ۴۷۱.

ده‌هزار نفری) بوده. پ. پلیو نیز خاطر نشان کرده که لقب «بخشی بزرگ» به معنی مأمور عالی مقام و اعیان دولت به طور اعم بوده است.[۱]

بخشی‌های ترکمن، از استادان برجستهٔ موسیقی دوتار هستند. نام بخشی معمولاً با کلمهٔ «ساز» (دوتار) - که این آلت موسیقی همیشه از دوش او آویزان است - مترادف است و آواز بخشی معمولاً با «دوتار» همراهی می‌شود. ترکمن‌ها به این (سازلی دستان‌چی‌لر) روایان ساز به دست «دوتارچی» نیز می‌گفته‌اند. بخشی‌های ترکمن در طول تاریخ سراسر رنج و زحمت، شادی‌ها، دردها، آمال و آرزوهای مردم را با «دوتار» خود که اصطلاحاً به آن «تامدئرا» (تنبوره) نیز می‌گویند بازگو کرده‌اند.

بخشی‌ها، زبان گویای مردم ترکمن بوده و در ایامی‌که نگارش کتبی وجود نداشت، رسالت عظیم ادامه دادن روایات، داستان‌ها، نقل‌ها و به عبارتی انتقال ادبیات و تاریخ غیر مکتوب قوم ترکمن را به قوم حاضر و اساساً حرکت تاریخی - فرهنگی را مردانه به دوش کشیده‌اند.[۲]

### *بخشی‌ها و حکومت:*

موسیقی نیز به نوبهٔ خود وسیله‌ای جهت طغیان مردم علیه نظام زور و ستم بوده است. وجود دو گروه «خلق بخشی» Halk Bahşı (بخشی مردمی) و «حان بخشی» Han Bahşı (بخشی درباری)[۳] بیانگر این مسأله است.

۱- ترکستان نامه، جلددوم، ص ۸۱۶.

۲- سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۲۸۵.

۳- بررسی خصوصیات و پیشینهٔ تاریخی «بخشی»ها و تقسیم‌بندی آنها به دو گروه متفاوتِ «خلق بخشی» (بخشی مردمی) و «حان بخشی» (بخشی درباری) امری اجتناب‌ناپذیر است. از این رو موسیقی ترکمن به بحث‌های منطقی و به دور از برخوردهای احساسی و قطعی نیاز دارد.





نوع نخست «خلق بخشی» (بخشی مردمی) سمبل جامعه و فریادگر مبارزات و عصیانِ توده‌های مردم بر علیه ظلم و ستم فئودال‌ها و اربابان و سلاطین و دولت‌مردان خودکامه هستند که مردانه ضد زورگویی‌ها و بیدادگری‌های آنها به پا خاسته‌اند. و در قبال قدرت سیاسی حکام سلطه گربه جهت‌گیری می‌پرداختند و از مقام درباری (خدمت به دربار، خان‌ها و بیگ‌ها) کناره‌گیری می‌کردند. «خدمت بزرگ و اساسی اینان در طول ادوار تاریخ در ایفای نقش‌های خویش، افشا ساختن زورگویان و ستم‌کاران، طرف‌داری از مظلومان و ستم‌دیدگان، تشویق همگان بر مقاومت در برابر خداوندان زر و زور، ترنّم عشق صادقانه و محبّت حقیقی، تسلی مردم در برابر شدائد و حوادث روزگار و خواندن مردم به صلح و صفا، زحمت، خلاقیت، انسانیت و

→

در این زمینه شایان توجه است که بعضی از محققان معاصر معتقدند که در میان ترکمن‌ها کلمهٔ «حان» (خان) هرگز به معنای مطلق آن یعنی شخصی که دارای اقتدار سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و قدرت نظامی باشد وجود نداشته است. چراکه شخص «حان» بر اساسِ هوش و ذکاوت، شایستگی، لیاقت، رشادت و دلیریِ آنها توسط افراد و یا ریش‌سفیدان آن ایل انتخاب می‌شده‌اند. و قدرت عزل و نصب آنها نیز به دست خود مردم و ریش‌سفیدان بوده و توسط آنها انجام می‌گرفته است. به طوری که آرمینیوس وامبری که گذارش در اواسط قرن نوزدهم میلادی به خانات آسیای میانه افتاده،در سفرنامهٔ خود دربارهٔ این خصوصیت اخلاقی ترکمن‌ها چنین نقل می‌کند: «در مدّت توقف نزد ترکمن‌ها چیزی که از همه بیش‌تر باعثِ تعجب من شد این بود که حتّی یک نفر را هم ندیدم که هوس فرماندهی داشته باشد یا حاضر باشد آمریت دیگری را قبول بکند. خودشان به طیب خاطر می‌گویند «ما مردمی هستیم بدون سرکرده» و مایل هم نیستیم چنین چیزی داشته باشیم. ما همه برابر هستیم و هر کس از ما برای خودش شاه است. ... هر یک از ایلات آنها دارای «آق‌سقلی» (ریش‌سفید) می‌باشد ولی در حقیقت... تا موقعی که اقتدار آنها از حد معمول تجاوز نکرده و ادعاهای خارج از اندازه نداشته باشند همه دوستشان دارند».

همان گونه که از متن بالا مشخص می‌شود در واقع چنین مستفاد می‌گردد که «حان» در میان ترکمن‌ها بیش‌تر به معنای «سردار»، «دلیر»، «شجاع» مدنظر بوده است. به نظر بسیاری از محققان معاصر دیگر، تفکیک و تقسیم‌بندی «بخشی»ها به دو گروه متفاوت، پس از استقرار و استیلای حکومت بلشویکی و مطرح شدن جامعهٔ طبقاتی در روسیه و به تبع آن با تسلّط آنها بر خاک ترکمن‌نشین منجمله نفوذ فرهنگی در ترکمنستان صورت پذیرفته است.

انسان‌یاری بوده است».[1] اما نوع دوم که البته بعدها این گروه به تدریج نقش خود را فراموش کردند و به دامان گرم حکام سلطه گردرغلتیدند و به رسالت ملی خود پشت کردند، چندان مورد عنایت قرار نگرفته و از نقش آن کم‌تر سخن به میان رفته است، در رابطه با نیاز مادی است. نیاز به تأمین مایحتاج پیوسته از مسأله‌ای گریزناپذیر بوده است. بخشی‌ها را از لحاظ تأمین مایحتاج زندگی در طول تاریخ می‌توان به دو گروه عمده تقسیم کرد:

۱- گروهی که خود از طریق کارهای شخصی ارتزاق می‌کرده‌اند.

۲- گروهی که شغلی در دستگاه حکومتی داشته‌اند و معیشت‌اشان از طریق آن دستگاه تأمین می‌شده است.

در میان گروه اول، یعنی بخشی‌هایی که متکی بر مردم بودند ظهور اندیشهٔ اصیل، افشای حقایق پنهان و جسارت فرهنگی زمینه مساعدتری داشت. این گروه‌معمولاً استقلال رأی و آزادی نظر خود را مرهون کمک‌های مردم بودند که‌تحت عنوان اعانات و امثال آنها پرداخت می‌شد. بدین ترتیب بخشی را دغدغه‌ای زیر مهمیز قدرت نمی‌برد و علاوه بر آن ارتباط با تودهٔ مردم نیز حفظ می‌شد.

در گروه دوم همین وابستگی اقتصادی سبب نوعی التزام و تعهد در قبال حکومت می‌شد و بخشی‌های درباری را وا می‌داشت تا با دستگاه رهبری سیاسی همگام شوند و بر کلّیهٔ خط مشی‌ها و تصمیم‌گیری‌های دستگاه مُهر تأیید زنند. در حقیقت حکومت نوعی تکیه گاه‌مؤثر مادی محسوب می‌گشت که طبعاً بر طرز رفتار، آهنگ‌ها و آوازها نیز تأثیر می‌گذاشت و گاه سبب می‌شد که این بخشی‌ها بر وفق مراد حکام به توصیف، تعریف و تمجید و مدح درباریان

۱- ترکمن‌های ایران، ص ۴۷۵.



بپردازند. در نتیجه چنین روندی، بخشی‌های درباری از استقلال رأی و خلق اثرهای مردمی دور می‌شد و به سوی مصلحت‌اندیشی و ابتذال می‌لغزیدند.

بنابر این اگرنتیجه بگیریم که پیوسته در ترکستان بخشی‌ها دارای دو پایگاه طبقاتی بوده‌اند به خطا نرفته‌ایم. زیرا وجه غالب معیشت بخشی‌های مردمی بر مردم و بخشی‌های درباری بر دولت متکی است.

حال باید آثار و جلوه‌های این دو پایگاه را در اندیشه و رفتار این دو گروه جستجو کرد. اولاً بخشی‌های مردمی‌نسبت به بخشی‌های درباری دارای بینشی وسیع و از سطح علمی و فرهنگی بالاتری برخوردارند و دارای جسارت، اندیشهٔ مستقل و آزادمنشی هستند. ثانیاً بخشی‌های مردمی‌در میان مردم و حتی در خانه‌های خود بدون واهمه از قدرت حاکم‌دست به آفرینش و خلق آثار مردمی و آهنگسازی می‌کردند. و از این رهگذر است که در برابر حکام سلطه گراز مردم حمایت می‌کردند. ثالثاً در دفاع از آرمان‌های مردمی‌حتی تا حد استیضاح حکام نیز پیش می‌رفتند. بخشی‌های مردمی‌این استیضاح و یا گلایه‌و نارضایتی را در غالب فرهنگی منجمله آهنگ‌ها، اشعار و سروده‌های خود در مجامع و محافل مختلف اظهار می‌کردند.

نتیجه این که بخشی‌های مردمی با تکیه بر مردم ستم‌دیده، در اظهار حقایق پیش‌قدم بودند. بدین ترتیب بود که آگاهی‌سیاسی - اجتماعی و فرهنگی به شکل توازن مایحتاج مادی و بی‌نیازی از نظام‌های جور تجلی می‌کرد و در هیأت شخصیتی دردمند و آگاه‌تبلور می‌یافت. البته نباید نقش خود آگاهی انقلابی را که زیر بنای هر حرکتی است فراموش کرد.

طبقات حاکم‌بخشی‌های مردمی را برای خودشان نیروهای مزاحم و حتی خطرناک‌می‌دانسته‌اند و از این جهت تضعیف شخصیت بخشی‌های مردمی‌و

گسترش‌فرهنگ مادی و بخشی‌های درباری از نظر سیاسی نیز به نفع این گروه‌هاو طبقات بوده و موقعیت اجتماعی آنان را تقویت می‌نموده است.

لذا ناچار در طی تاریخ دستگاه‌های خودکامه همواره کوشیده‌اند یا موسیقی را سوء تعبیر کنند و در یک قالب جامد، را کدو تخدیری مطرح کنند و یا اعتقادات مردم را نسبت به موسیقی سُنتی و بخشی‌های مردمی سُست و متزلزل ساخته کم‌کم ریشه کن‌کنند.

داستان زندگی «حاجی قولاق» حا کی‌از ستمی است که بر این گروه توسط خان‌ها و بیگ‌ها رفته است به گونه‌ای که دست‌های نوازنده را خان قطع می‌کند تا دیگر نتواند بنوازد و در جای دیگری ترکمن‌ها روایت می‌کنند، یک‌بار که برادر «شوکر بخشی» را خان خیوه به اسارت برده بود، بخشی توانست با پیروزی بر نوازندهٔ دربار، برادرش را از چنگ خان نجات دهد.

### *بخشی‌ها از لحاظ ترتیب تاریخی:*

تاریخ موسیقی ترکمن نام‌آوران بسیاری را در بطن خود جای داده است و در میان اسامی و فهرست نوازندگان ترکمن، به غیر از قره شاهیر بخشی باز هم به اسامی اشخاص و نوازندگان مشهور و نامیِ دیگری نیز برخورد می‌کنیم که‌این آهنگ‌سازان عبارتند از:

«قره دالی گوگلن»، «جبار بخشی»، « کورقوجالی»، «نوبت‌نیاز بخشی»، «چولق بخشی»، «قولاق بخشی» (خوجه قولاق)، «شابنده»، «عبدلی شیخ»، «بک گلدی»، «همراه قجق‌چی»، «خوجه‌نپس کر بخشی»، «پتک بخشی»، «حان‌جان قجق‌چی».

و اما از لحاظ ترتیب تاریخی بخشی‌های ترکمن بدین ترتیب‌اند:



قره شاهیر بخشی ← جبار بخشی ← کور قوجالی ← پتک بخشی ← حال نیاز بخشی ← چولاق بخشی ← دولت دوردی بخشی ← قره‌دالی گوگلن ← دوردی بخشی ← حان دوردی قجق‌چی ← ایلک بخشی ← بک گلدی بخشی ← همراه قجق‌چی ← عالی بخشی ← کرحان بخشی ← نوبت نیاز بخشی.[1]

از بخشی‌های معاصر و معروف ترکمن‌صحرا می‌توان از:

استاد نظرلی محجوبی، عاشرگلدی گرکزی، دوردی طریک، بایلی تکه، مجید تکه، آنه‌بردی وجدانی، ارازمحمد شیرمحمدلی، بایرام یموری و... نام برد.

### *ساز و آواز بخشی‌ها در مجالس عروسی:*

ترکمن‌ها از شنیدن آوازهای بخشی‌ها بسیار لذّت می‌برند. و برای این که مجلس عروسی پرشورتر شود از دسته‌های آوازخوان به نام «بخشی» استفاده می‌کنند. اینان دسته‌های آوازخوان هستند که در مجالس و مراسم جشن و سرور با هنرشان در قالب ساز و آواز و با خواندن اشعاری از نبردهای گذشته و با یاد قهرمانان گذشته جوانان و شنوندگان خود را مجذوب می‌سازند و به این مجالس و مراسم جشن و سرور رونق می‌بخشند.

«آرمینیوس وامبری» Arminius Vambery مجار، که گذارش در اواسط قرن نوزدهم به خانات آسیای میانه افتاده، در سفرنامهٔ خود دربارهٔ سنت شعرخوانی «بخشی»های ترکمن اطلاعات جالبی به دست می‌دهد: «فقط هنگام شب و مخصوصاً در زمستان ترکمن‌ها میل دارند به قصهٔ پریان و داستان‌های تاریخی گوش دهند. ولی یک خوش‌گذرانی عالی‌تری دارند که به این مشغولیت

---

1- В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка. том 1. с.65-68.

ساده ترجیح می‌دهند و آن گوش سپردن به آواز «بخشی» است که به همراهی «دوتار» اشعار «قرقلو» (گوراوغلی) و «امان‌ملا» یا «مختومقلی» حماسه‌سرای ملی، را برای آنها می‌خواند».[۱]

«این نوع مجامع را که به مناسبت بعضی اعیاد و جشن‌ها برپا می‌شد و خواننده‌ای اشعاری را در آن‌جا می‌خواند خیلی دوست داشتم و خاطره‌اش هرگز از ذهنم بیرون نخواهد رفت. مخصوصاً در اترک که چادر یکی از این بخشی‌ها با ما همسایه بود و غالب شب‌ها را با ما می‌گذرانید و هرگز فراموش نمی‌کرد دوتار خود را همراه بیاورد. فوراً جوان‌های اطراف دور او جمع می‌شدند و او با آهنگ‌ها و داستان‌های پهلوانی خود همه را محظوظ می‌کرد».[۲]

مردم ترکمن با موسیقی زندگی می‌کنند نه این که برحسب تفنّن بدان روی آورند. عموماً موسیقی ترکمن به واسطهٔ ویژگی‌های خود عاری از لهو و لعب بوده و نوعی آرامش به شنوندگان القاء می‌کند و شنوندگان در حالی که گرداگرد بخشی‌ها یا نوازندگان نشسته‌اند در سکوت کامل به نغمه‌های موسیقی گوش فرا می‌دهند.[۳]

زبان خشکیده در کام یک بخشی هنرمند نیز به تفنّن به سرود و ترانه و خواندن شعر نمی‌چرخد و موسیقی را برای ایجاد شعف ظاهری در بین شنوندگان اجراء نمی‌کند، بلکه او در اصل به دنبال ایجاد شرایطی است که خود و حاضرین را به فهم گوشه‌هایی از پیام‌هایی که در متن اشعار نهفته‌اند، نزدیک سازند.

---

۱- سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه، ص ۴۱۱-۴۱۰.
۲- همان منابع، ص ۴۱۲.
۳- مقالهٔ «موسیقی ترکمنی نیاز به حمایت دارد»، روزنامهٔ ابرار، یکشنبه یکم آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.





«بخشی ترکمن در همه جا با ساز و آواز، تاریخ قوم خویش را می‌گوید. او آن‌قدر سخن از غم‌های جانکاه دارد که شاید فرصتی برای شاد زیستن و آرام زیستن نمی‌یابد. «به طوری که یکی از «خلیفه بخشی‌ها» در جواب این سؤال که چرا بخشی‌های ترکمن ترانه‌هایشان آکنده‌از غم و اندوه است بلافاصله گفته بود: «زیرا ترکمن‌ها پیوسته آماج تهاجمات بیگانگان بوده‌اند، ما چگونه شاد باشیم؟»».[۱]

در این جا نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این که موسیقی در نزد ایلات و عشایر ترکمن بیش از این که شادی‌بخش باشد، حُزن‌انگیز است چرا که بی‌گمان دلایلی دارد که یکی از آنها یادآوری هجوم‌ها و تجاوزات بیگانگان به این سرزمین است. شاید به همین دلیل است که رقص در میان قبایل ترکمنی جای ویژه‌ای ندارد در حالی که در اغلب فرهنگ‌های بومی رقص بخشی از ادبیات شفاهی آنان را تشکیل می‌دهد. و در برخی دیگر از فرهنگ‌ها از مهم‌ترین عوامل ابراز و ارائه آثار فرهنگی به شمار می‌رود.

بخشی ترکمن حتی در عروسی‌ها و مجالس شاد نیز سخن از زندگی و تاریخ حماسه گونهٔ‌قوم خود می‌گوید، او سخن مردم خود را می‌سراید، اما اگر شاد نمی‌گوید، با غرور می‌گوید، در مضراب‌ها، زینت‌ها، تحریرها و چرخش‌های ملودی اولین چیزی که جلب نظر می‌کند، همین استواری است. حتی در هق‌هق‌های (جوق‌جوق) جانگداز بخشی که حکایت اندوه غرورآمیز یک قوم دارد، شاید جای تعجب باشد که این موسیقی با این همه ویژگی‌ها تنها در عروسی‌ها زنده مانده است. تداوم این موسیقی از طریق مجالس عروسی با

---

۱- در کتاب جغرافیای نظامی قفقاز و ترکستان و کنفرانس سرهنگ رزم آرا (۱۳۱۵) نیز بدین موضوع اشاره شده است که اصولاً سرودهای این قوم غم‌انگیز و همراه‌با سوز و گداز است. ر.ک. ترکستان در تاریخ، ارازمحمد سارلی، چاپ امیرکبیر، ص ۱۱۱.

وجود تضاد و تفاوت ظاهری میان محتوای آن و مراسم عروسی، خود نشان‌دهندهٔ ویژگی و پیچیدگی خاصی است که در فرهنگ و سنت ترکمنی وجود دارد».[1]

وقتی بخشی آواز می‌خواند از بس خون به صورتش جمع می‌شود نمی‌توان او را شناخت.[2] بخشی‌ها در موقع اجرای آواز، صدای مخصوصی از گلوی خود خارج می‌کنند که به آن «جوق جوق» می‌گویند و گویا هنرمندی هنرمند در ادای هنرمندانهٔ آن می‌باشد.[3]

آرمینیوس وامبری نیز در سفرنامهٔ خود به صدای مخصوصی که از گلوی بخشی خارج می‌شود اشاره کرده و می‌گوید: «بخشی با تلفظ شدیدی از حلق که بیش‌تر به صدای جقجقه شباهت داشت ترکیبات عجیبی به وجود می‌آورد و آن را با نوسان تارهای آلت موسیقی (دوتار) که با نوک انگشتان می‌نواخت توأم می‌ساخت و پس از آن که به هیجان می‌آمد با خشونت بیش‌تری صدای آن را بلندتر می‌کرد. به میزانی که شرح آن داستان‌های پهلوانی و جنگ‌ها با حرارت‌تر می‌شد خواننده (بخشی) هم صدای خود را بلندتر می‌کرد و شور و هیجان مستمعین هم به تدریج بالا می‌گرفت و صحنه منظرهٔ نمایش حُزن‌آوری پیدا می‌کرد زیرا این جوان‌ها که به هیجان آمده و ناله‌های عمیق می‌کشیدند گاهی کلاه خود را به زمین پرتاب کرده و گاهی با حرکات پرشور موهای مجعد خود را چنگ می‌زدند و یک مرتبه تب و حرارت جنگ‌جویی آن‌ها را فرا می‌گرفت».[4]

---

۱- مقالهٔ «موسیقی ترکمن از نگاه دیگران»، ماهنامهٔ فرهنگی - ادبی صحرا، شمارهٔ اول، سال اول، فروردین ۱۳۷۷، ص ۶.
۲- سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۳۳۱.
۳- همان منابع، ص ۲۸۸.
۴- سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه، ص ۴۱۲.





داشتن صدایِ خوب و آشنایی به آهنگ‌ها و فوت و فن مجلس‌گذاری و چیرگی در سازنوازی از عوامل موفقیت و مقبولیت عام یافتن چنین بخشی‌هایی است. یک نوازنده و یا بخشی مسلّط و توانا باید خصوصیات زیر را دارا باشد:

۱- هماهنگی شعر و ریتم و هنر تلفیق شعر و موسیقی.

۲- تسلط به ریتم و قواعد آن.

۳- دگرگونی آنی در اوزان حرکتی و قدرت رهبری.

۴- دقایق به کارگیری و استفاده از همهٔ میدان و قابلیت‌های دوتار به وسیلهٔ حرکت دست و انگشتان.

به هر ترتیب موسیقی ترکمن این بزرگ‌ترین وسیلهٔ بیان ترکمن‌ها عموماً به وسیلهٔ «بخشی»ها و در جشن‌های عروسی گسترش و تداوم یافته و جشن‌های عروسی به نوعی در حفظ این هنر اصیل ترکمن‌ها دخیل بوده‌اند. و به عبارتی به عنوان محلی برای ارائه آثار خلق شده توسط استادان موسیقی محسوب می‌شود که هم اکنون‌نیز این سنت ادامه دارد.[1]

### *بخشی‌ها و منابع مقام‌های آوازی:*

موسیقی در ترکمن‌صحرا، از دیرباز به عنوان یک رکن معنوی در زندگی مردم منطقه حضور داشته، و عمدتاً به وسیلهٔ بخشی‌ها که سند زندهٔ تاریخ و قومیت مردم این خطّه هستند حفظ و اشاعه یافته است. بخشی‌ها راویان تاریخ، حماسه‌ها، فرهنگ معنوی، ادب و هنر این قوم هستند که روایت‌های حماسی و رزمی و داستانی خود را با زبان نظم و با همراهی دوتار بیان می‌کنند.[2]

---

۱- روزنامهٔ ابرار، آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.
۲- آهنگ، ویژه‌نامهٔ یازدهمین جشنوارهٔ موسیقی فجر، مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی - انجمن موسیقی ایران، اسفند ۱۳۷۴، ص ۳.

همراهی ساز و آواز موجب پیوندی ویژه میان شعر و موسیقی در فرهنگ ترکمنی شده است. پیوند میان ادبیات و موسیقی، ریشه در گذشتهٔ تاریخی و شیوهٔ زندگانی این مردم دارد، به این معنی که سخنوری در میان ایلاتی که همواره در معرض تهاجم همسایگان خود قرار داشته‌اند، برای تهییج و آماده‌سازی جوانان قبیله در دفاع و یا حمله نقش اساسی داشته است. از اینجاست که در میان ترکمن‌ها ادبیاتی غنی و منظوم به وجود آمده است، که مشحون از حماسه‌آفرینی‌های قهرمانان و مبارزین ترکمن در راه دفاع از نوامیس و حقوق قومی می‌باشد.[1]

بخشی‌ها از عوامل عمدهٔ آفرینش، حفظ و اشاعهٔ ادبیات شفاهی هستند. آنها علاوه بر خواندن و نواختن اشعار و آهنگ و تعریف و اجرای داستان‌های عاشقانه و پهلوانیِ مانده از گذشتگان، خود نیز شعر می‌سرایند، آهنگ می‌سازند و داستان می‌پردازند. بخشی شعر را نمی‌نویسد، می‌سراید؛ بدیهه‌سرایی می‌کند و سروده‌هایش را به همراهی ساز و با آواز می‌خواند.

شعر بخشی از موسیقی جدایی‌ناپذیر است. بخشی‌ها غیر از سروده‌های خود، اشعار و آواز خود را در زمینه‌های مختلف نظیر نبرد و پیروزی بر دشمن، پهلوانی، اتحاد، عشق و عرفان از شاعران بزرگ ترکمن همچون ادیب و شاعر بلندآوازه «مختومقلی فراغی»، «ملانفس»، «محمدولی کمینه»، «مسکین قلیچ»[2]، «ذلیلی»، « گوراوغلی» و ... الهام گرفته و به عنوان مهم‌ترین منابع

---

۱- مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، ص ۱۱.

۲- در سال ۱۹۲۸ میلادی «اسپنسکی» و «بلیایف» مؤلفان کتاب «موسیقی ترکمن» اشاره نموده‌اند که اشعار مسکین‌قلیچ توسط «بخشی»های ترکمن به صورتِ «آیدیم» Aydim اجرا می‌شده است. مسکین‌قلیچ بخشی نیز بوده است و در این باره روایات مختلفی وجود دارد. او وقتی دیار خویش را ترک گفته، در روستای «نوربردی خانِ تکه» با نام «ساری بخشی» هنرنمایی کرده است. نوازندگی مسکین‌قلیچ چیز بعیدی به نظر نمی‌رسد، چراکه موسیقی ←



مقام‌های آوازی با عنوان «غوشغی» (Goşgı) با نواختن آلات موسیقی در مجالس و محافل می‌خوانند.

### *بخشی‌ها و منزلت اجتماعی:*

بخشی‌ها و کلاً هنرمندان موسیقی در میان ترکمن‌ها، در طول تاریخ ترکستان نقشی والاتر از هر طبقهٔ اجتماعی در زندگی مردم داشته و علاوه بر آن در سطوح مختلف جامعه و ابعاد گونا گون‌معنوی و مادی مردم نیز نفوذ داشته است. چراکه آنها خود برخاسته از میان مردم بودند و رنج‌ها و مشکلات مردم را لمس می‌کردند و در واقع به عنوان نیرویی مردم جوش و مؤثر در جامعه، در بخش اعظم زندگی آنان، راهنما، جهت بخش و مشوّق نیکی و انسان دوستی بودند.

وامبری در سفرنامهٔ خود اطلاعات مؤثری دربارهٔ مقام و منزلت بخشی‌های ترکستان در سلسله مراتب اجتماعی به دست داده و می‌گوید: «نه در خقند و نه در بخارا و نه در کشگر ذوق موسیقی و اشعار ملی که با حرارت بیش‌تری در بین ایلات آسیای میانه پدید آمده است مانند پایتخت خوارزم این طور دست نخورده باقی و محفوظ نمانده است. نوازندگان «دوتاره» و «قوپوز» که از خیوه می‌آیند در تمام ترکستان مورد احترام و تکریم فوق‌العاده می‌باشند. هیچ کس

---

→ ترکمنی ریشه در مذهب و عرفان آنان دارد. می‌گویند آن کسی که با «کمانچه» مسکین‌قلیچ را در نوازندگی همراهی می‌کرده، «علی‌سید» بوده است که شاعر، شعری را نیز به وی اختصاص داده است. در کتاب «تاریخ ادبیات ترکمنی» تألیف «قولیف» آمده است: «نوازندگی مسکین‌قلیچ زیاد طول نمی‌کشد. مسکین‌قلیچ هنر نوازندگی خویش را به شخصی به نام «غایب‌بردی» تعلیم می‌دهد و او بخشی بزرگی می‌شود. غایب‌بردی اشعار مسکین‌قلیچ را با هنر خویش در بین مردم رواج می‌دهد». ر.ک. فصلنامهٔ فرهنگی - ادبی یاپراق، سال اول، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۷۷، ص ۳۷-۳۶.

نیست که نام «نوایی» اولین شاعر ازبک را نداند».[1]

مردم نسبت به این گروه علاقه و محبّت خالصانه‌ای دارند. اهـالی قـرا در مراسم عروسی، جشن‌ها، اعیاد، مجالس و محافل بی‌صبرانه انتظار دیدن آنها را می‌کِشند تا بدانها منزل و مأوی دهند، و در واقع بر سر میهمان کردن آنها مجادله می‌شود. که این امر بیانگر مقام والای آنها و حا کی‌از علاقمندی این قوم به موسیقی و ساز و آواز خودشان است.

۱- سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه، ص ۴۴۱.







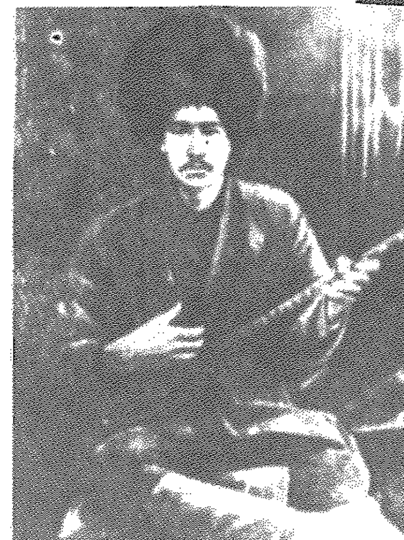
شوکر بخشی



اُراز سالور فرزند مأتی بخشی
از کتاب
(Туркменская Музика)



قارلی بخشی یول آمان‌اف



قارلی بخشی سلطان‌اف
از کتاب
(Туркменская Музика)







بک‌مراد حاللی‌یف



نوبت‌آمان صحت‌بخشی
از کتاب
(Туркменская Музика)



محمدمراد نپس‌لی‌اف
و و.آ. اسپنسکی



محمدمراد نپس‌لی‌اف
از کتاب
(Туркменская Музыка)





جوما مراد بخشی و جان مأمت تیجاتچی
از کتاب (Туркменская Музыка)

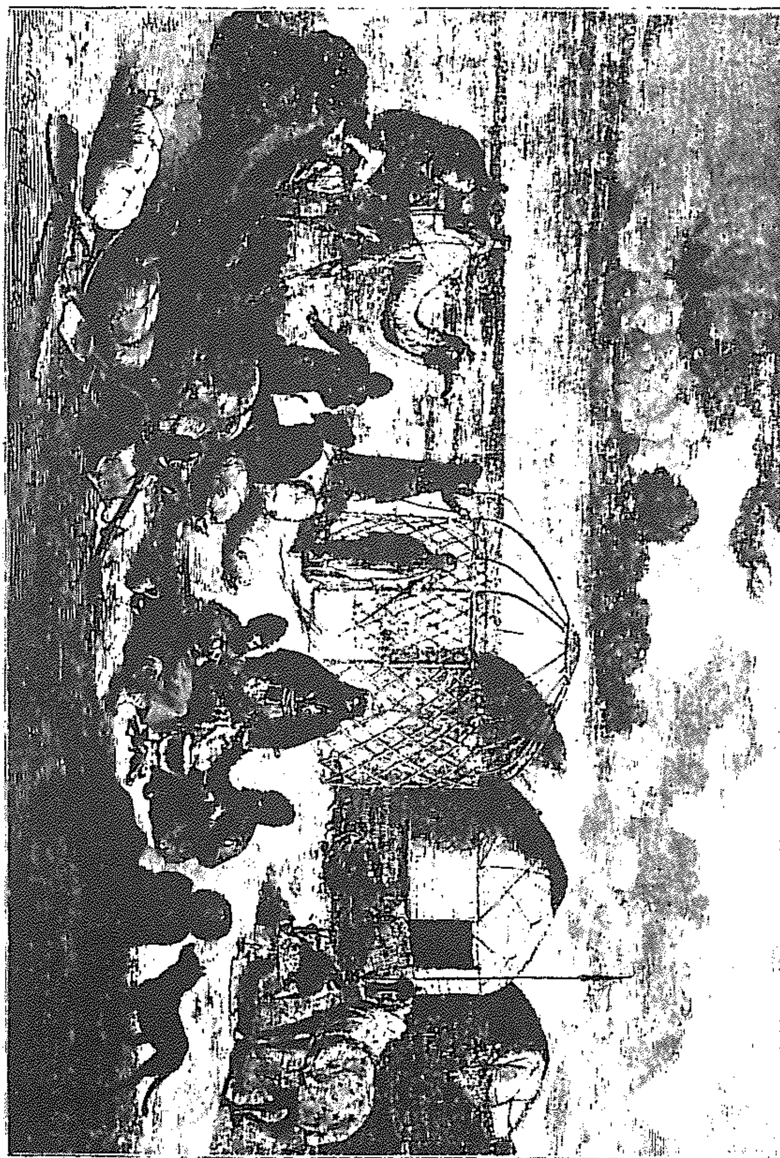


یک نوازندهٔ ترکمن در داخل آلاچیق
از کتاب (Türkmenler Arasında)





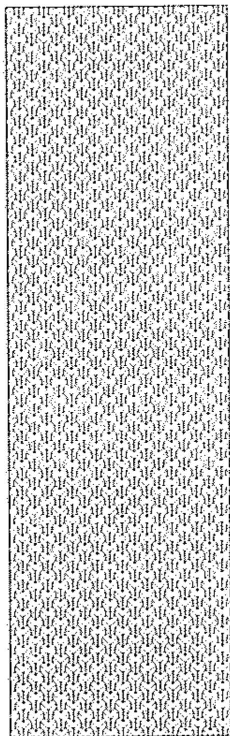
بخشی ترکمن در حال نواختن دوتار
از کتاب (Türkmenler Arasında)



یک نوازندهٔ ترکمن
از کتاب (Türkmenler Arasında)

# فصل دوم

## مقامات در موسیقی ترکمن



### مقام:

هر صوت یا علامتی برای آن که مفهومی داشته باشند باید در یک زمینه یا متن قرار گیرد. الگوهای موسیقی را اصطلاحاً زمینه یا مقام می‌نامند.[1]

«زیگموند اسپات» در کتاب خود «چگونه از موسیقی لذّت ببریم» مقام را چنین تعریف می‌کند: «مجموعهٔ اصوات پی در پی یک دستگاه را، با فواصل بین اصوات آن مقام گویند. و یا به عبارتی مقام ترتیب مشخّصی از اصوات با فواصل معیّن است که یک قطعه موسیقی در آن فواصل نواخته می‌شود».[2]

امروزه مفهوم مقام (مقوم) در بخارا، خوارزم هم چنین در نزد اویغورها مشتمل بر توالی قسمت‌های سازی و آوازی است.

موسیقی ترکمنی نیز در ردیف موسیقی‌های مقامی شناخته می‌شود که در مقایسه با موسیقی غیرمقامی از محتوای عمیق‌تر و گستردگی بیش‌تری

---

۱- جامعه و دانش، ص ۳۵-۳۴.
۲- ترکمن‌های ایران، ص ۴۸۰.

برخوردار است.[1] موسیقی مقامی ترکمن‌صحرا بی‌تردید از حقایق تـاریخی و حماسی این سرزمین بنیان گرفته و ریشه در تاریخ این قوم دارد.

موسیقی بزرگ ترکمن را «موقام» (مقام) می‌گویند.[2] مقامات نیز به دو گروه «خلق موقامی» (مقامات مردمی) و «حان موقامی» (مـقامات دربـاری) تـقسیم می‌شوند.[3]

«خلق موقامی» (مقامات مـردمی) یـعنی هـنر عـامّه، تـجلی ذوق و فکـر و احساس انسان عامی به صورت آثار هـنری بـدون هـیچ تکـلّف و در نـهایت ساده‌اندیشی. هنری که بر واقع‌گرایی و بی‌پیرایگی و اندیشهٔ جـمعی اسـتوار است. در مقامات مردمی کلّیهٔ آثار آهنگسازان بـرگرفته و جـوشیده از بـطن مردم بوده و از محتوای غنی و پُرباری برخوردار است. لاجرم مورد قـبول و تحسین عامّه مردم نیز هست. و به قول میخاییل ایوانویچ گلینکا: «موسیقی را مردم به وجود می‌آورند و آهنگسازان آن را تنظیم می‌کنند».[4]

«حان موقامی» (مقامات درباری) یعنی هنر خاصّه، هـنر تـفاخر و مـدح و ستایش خان‌ها و بیگ‌ها، هنر قراردادی و واقع گریز که بر اندیشه و خـصلت فردی و سلیقهٔ شخصی متکی است. هر چند که این‌گونه مقامات مدت‌هاست که از مـیان رفـته است. زیـرا مـردم در خـلاقیّت هـنری خـویش هـرگز وقـفه‌ای روا نمی‌دارند. از میان صدها و هزاران ملودی آنهایی که بـهترین هسـتند بـا گذشت‌سال‌ها به وسیلهٔ مردم برگزیده می‌شوند و برجای می‌مانند.

«م. ای. کالنین» در این زمینه می‌گوید: «مردم حکم جویندگان طلا و برلیان

۱- روزنامهٔ ابرار، آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.
۲- سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۲۸۸-۲۸۷.
۳- مقدمه‌ای بر شناخت ایلات و عشایر ترکمن، ص ۳۷.
۴- مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی، ص ۱۳.



را دارند. برمی‌گزینند، حفظ می‌کنند، همراه می‌برند و در طول سالیانی دراز آن را می‌تراشند و صیقل می‌دهند، و آن چـه بـه وجـود مـی‌آید و بـاقی مـی‌ماند محصولی است که در آن نبوغ به کار رفته و ارزش فراوان یافته است».[1]

لازم به ذ کراست که خودِ «خلق موقامی» (مقامات مردمی) نیز به بخش‌های مختلف و متفاوتی تقسیم می‌شوند که عبارتند از:

- موقام‌لر (مقامات)
  - خلق موقامی (مقامات مردمی)
    - ۱ـ مقامات حماسی.
    - ۲ـ مقامات تاریخی.
    - ۳ـ مقامات عاشقانه.
    - ۴ـ مقامات عارفانه.
    - ۵ـ مقامات طبیعت‌گرایی.
  - حان‌موقامی(مقامات‌درباری)
    - مدح و ستایش خان‌ها و بیگ‌ها.

ادبیات مکتوب اساساً از ادبیات شفاهی خلق نشأت گرفته است و ادبـیات مکتوب مردم ترکمن -که در نزد «ترکمن صحرای» ایران موجودیت یافته است- تقریباً از پانصد سال پیش آغاز می‌شود. ولی ادبیات شفاهی یا فولکلور ایـن مردم، کهن سال، غنی و سرشار است و در مـدنیت‌های مـلل هـم‌جوار تأثـیر فراوانی به جا نهاده است.[2]

همهٔ داستان‌های فولکلوریک مردم ترکمن، تحت تأثیر سنت داستان‌گویی بخشی‌ها تلفیقی هستند از نظم و نثر. این دو قسمت عموماً پیوند عضوی با هم دارند. بنابر سنّت، بخشی بخش‌های نثر را تعریف می‌کند، و بخش‌های نظم را، که‌با احساسات و عواطف و هیجانات و اضطرابات قهرمان ارتباط عمیق دارد،

۱- همان منابع، ص ۱۳.
۲- هفت مقاله، ص ۹۵-۹۴.

با آهنگی متناسب و به همراهی ساز می‌خواند. بخشی وقتی بـه قسمت‌های شورانگیز نظم می‌رسد، با بر زبان آوردن عباراتی نظیر «بگذار از ساز کمک بگیرم»، و... شروع می‌کند به نواختن و خواندن.

«آیدیم» Aydim مهم‌ترین بخش ادبیات شفاهی مردم ترکمن است که اکثراً به وسیلهٔ «بخشی»ها ابداع و شیاع می‌یابند. «آیدیم» معنای «سخن مـوزون و منظوم» را می‌دهد و حاوی عشق، قـهرمانی، زیـبایی‌های طـبیعت و سـتایش حیوانات به خصوص اسب است.

«اسپنسکی» Uspenskiy یکی از بزرگ‌ترین مـحقّقین مـوسیقی روس کـه تمامی موسیقی‌های اقوام ترک زبان آسیای مرکزی را به نت آورده و تحقیقات گسترده‌ای در انواع موسیقی این مناطق نیز به عـمل آورده، پس از مـطالعات فراوان در فولکلور ترکمنی، «آیدیم»ها (مقامات) را به انواع زیر تـقسیم کـرده است:

۱ـ آثار دینی و اخلاقی.
۲ـ آثار پر مضمون و حزن‌انگیزِ هجران، شکوِه و شکایت از زندگانی.
۳ـ آثار جنگی و شکارچی‌گری.
۴ـ آثار عاشقانه.
۵ـ آثار درمانی (البته نه از نوع جادوگری و شامانی).
۶ـ آثار تاریخی.[1]

آیدیم‌ها و منظومه‌های ترکمنی در واقع رمان‌های عامیانه هستند که از نظر حجمِ بیش‌تر و گسترش وسیع، دارای اهمیت‌اند و به دست بـخشی‌ها آفـریده می‌شوند. منظومه‌ها در مجالس سرور مردم سروده می‌شوند. نظیر جشن‌های

1- В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка. том 1,с.60.



عروسی که چـند شب پـیش از جشـن سُـرایش آن آغـاز مـی‌شود. بـخشی‌ها بخش‌های نثر را روایت می‌کنند و پـاره‌های نـظم را در ریـتم‌ها و آهـنگ‌های گوناگون‌می‌خوانند. هر دو پاره پیوسته و مربوط به همند.

## مقامات حماسی:

در مقامات حماسی که مـهم‌ترین آنـها، مـنظومهٔ نـام‌آور «گـوراوغـلی»[1] Goroğli است، مبارزه‌های حق‌طلبانهٔ مردم در درازنای تاریخ پرفراز و نشیب تصویر شده‌است.

در آسیا، و به طوری کلی در شرق، گوشه‌ای را نمی‌توان یافت که این نام ـ گوراوغلی ـ در آن جا مشهور نباشد. حماسهٔ گوراوغلی در منطقهٔ وسیعی، از اروپای شرقی گرفته تا قفقاز و ایران و افغانستان و آسـیای مـیانه و جـنوب سیبریه، در بین ترکمن‌ها، آذربایجانی‌ها، ترک‌ها، کردها، ارمنی‌ها، گرجـی‌ها، آبخازها، لزگی‌ها، تاجیک‌ها، ازبک‌ها، قزاق‌ها، قـاراقـالپاق‌ها، افـغان‌ها، اعـراب آسیای میانه، تاتارها و... گسترش یافته، بـه رغـم مـرزهای سـیاسی مـلی و نژادی و گونا گونی‌زبان‌ها و مذاهب، مشهور گشته، بر سر زبان ترانه‌سرایانِ ساز به دست و داستان‌گویان افتاده، در فولکلور خلق‌ها و ادبـیات مـکتوب و موسیقی و ترانه‌های مختلف ادبی و هنری برای خود جـا بـاز کـرده و عـلاقهٔ خلق‌ها را چندان به سوی خویش جلب نموده کـه هـر یک از آنـان، قـهرمانان داستان را از آن خود دانسته‌اند.[2]

۱ـ گوراوغلی در زبان ترکمنی به معنی فرزند گور (قبر) است. وی قـهرمان اصـلی حـماسهٔ گوراوغلی است و به تفصیلی که در حماسه آمده، بعد از مرگ مادرش درگور تولد یافته است، در روایات مختلف دیگر، به جای گوراوغلی به «کوراوغلی» نیز برخورد مـی‌شود کـه در آن صورت به معنی (کورزاد) است.
۲ـ کوراُوغلو در افسانه و تاریخ، ص ۲۲۹.

بندهای حماسهٔ گوراوغلی، هر یک به نوبهٔ خود داستانی مستقل بوده و یک رشته از حوادث را در بر دارند. هر داستان از چند باب تشکیل یافته و به هنگام گذراز بابی به بابی دیگر آهنگ موسیقی و وزن شعر عوض می‌گردد.

در این‌گونه مقامات، «بخشی» همراه با نواختن دوتار به خواندن اشعاری می‌پردازد، که شرح قهرمانی‌ها و حماسه‌آفرینی‌های مبارزین و قهرمانان ملی است. «گوراوغلی» مشهورترین داستان منظوم حماسی ترکمن‌ها است، که از حیات و مبارزات مردم قهرمان ترکمن ملهم شده و به فولکلور بسیاری از ملل مجاور وارد گشته و با شرایط اقلیمی و جغرافیایی خاصی برابر نهاده شده و در شکل داستان‌های قهرمانی آنها کـه مُبیّن و بـازگوکنندهٔ دردهـا، امـیدها، آرزوها و قهرمانی‌هایشان باشد، تثبیت شده است.

گسترش و نشأت این گونه مقامات و داستان‌ها در میان مردم ترکمن سبب تقویت حس جوانمردی، خلق دوستی و مـبارزپیشگی آنـها شـده است. و در گذشتهٔ تاریخی و در مقاطع خـاصی از تـاریخ ایـن قـوم، مـوجب حـرکت‌های اجتماعی می‌شده است. به این معنی، که دسته‌ها و گروه‌هایی از جوانان به این وسیله برانگیخته می‌شدند. و علیه ظلم و ستم اربابان و خوانین قیام می‌کردند. هم‌چنین در مواقعی که مورد هجوم مهاجمان بیگانه قرار می‌گرفتند به دفاع و پایداری برمی‌خاستند.[1]

با همهٔ این‌ها این مسأله از آن‌جا ناشی می‌شود که اساساً مبارزه در مقامات و منظومه‌های حماسی فرق عمده دارد. در انواع حماسی، قهرمان منظومه در راه منافع محرومان جامعه و علیه ستمگران، شکست‌هـا، اشـغال‌ها و اسـتیلا سخن می‌رود. مبارزه‌های فدا کارانه در راه نجات میهن از چنگال اشـغال‌گران

۱- مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، ص ۱۳.



بیگانه و یا از ستم فئودال‌های محلی تصویر می‌شود.[1]

شهرت و آوازهٔ «گوراوغلی» در مقامات حماسی ترکمنی تنها در دوستی و غم‌خواری با مردم تهی‌دست و ستم‌دیده و دشـمنی و سـتیز بـا «خـان»هـا و «بیگ»ها نیست. گوراوغلی در رزم، عیّاری دلاور است که برق شمشیرش خواب از چشم خودکامگان می‌رباید و در بزم شاعری نوازنده است کـه زخـمه‌های سازش، دل‌های خسته و مردم بی‌پناه را می‌نوازد.



کتاب«ادبیات تـرکمن»، تألیـف «کـؤسایف»،«شـامرادف»، «یـازیموف» و «چاریوف» که در سال ۱۹۷۹ در عشـق‌آباد بـه چـاپ رسـیده، در بـر دارنـدهٔ اطلاعات ارزنده‌ای دربارهٔ ثبت و گـردآوری و انـتشار «گـوراوغـلی» در بـین ترکمن‌ها است که جا دارد در این جا نقل گردد: «... این حماسه پـیش از قـرن هجدهم به صورت یک اثر کامل شده، به میان تودهٔ مردم ترکمن رفته و جا افتاده است. به عنوان مثال، «پهلوان بخشی آتااوغلی» که ۱۲ باب از گوراوغلی را در سال ۱۹۳۷ به صورت کامل از حفظ نقل کرده است، روایت می‌کند که پدرش در اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم حماسهٔ گوراوغلی را که عبارت از ۴۴ باب می‌باشد، در یک اجتماع بزرگ بخشی‌ها اجرا کرده است. او - پدر پهلوان بخشی - از بیان آخرین قسمت که مربوط به مرگ گوراوغلی است، [به جهت این که‌شنوندگان را غوطه‌ور دریای غـم مـی‌کرده] امـتناع مـی‌ورزد. از سـخنان پهلوان بخشیِ مرحوم و دلایل دیگر چنین استنباط مـی‌شود کـه بـخشی‌های اواخرِ قرن هجده و اوایل قرن نوزده، این اثر را به شکل کامل از حفظ برای مردم نقل می‌کرده‌اند».[2]

۱- هفت مقاله، ص ۱۶.
۲- کوراُغلو در افسانه و تاریخ، ص ۳۱۳-۳۱۲.

در جای دیگری از کتابِ «ادبیات ترکمن» چنین آمده است: تا کنون تنها بیست مجلس (بای) از چهل و چهار مجلس گوراوغلی ضبط گردیده. بخشی‌هایی که روایاتشان منبع گردآوری و تدوین «گوراوغلی» بوده‌اند، به قرار زیرند: «پهلوان بخشی آتا اوغلی»، «پالتا بخشی قارا اوغلان»، «چوال بخشی»، «مختومقلی قارلی»، «قوبان جوما اوغلی»، «موستاق بخشی» و «اولیا قلی بخشی». ۱۲ مجلس از مجالس چاپ شدهٔ «گوراوغلی» بر اساس روایت «پهلوان بخشی» تدوین گردیده است.[1]

«بخشی»ها - این راویان پرشور افسانه‌ها و نغمه‌های مردمی - نقش بسیار مؤثری در اشاعه و انتشار حماسهٔ گوراوغلی داشته‌اند و نسل به نسل این اثر گران‌بها را در گوش و جان دوست‌داران آن زمزمه کرده و به ترنّم درآورده‌اند و یاد و خاطرهٔ آن خنیا گرعیّار را زنده نگه داشته‌اند.

*مقامات تاریخی:*

بخشی‌ها این خنیا گران خلق به درجات مختلف از شجره‌نامه و سرگذشت اجداد خود آ گاهی‌وسیع دارند و در چنین جامعه‌ای، که از فرهنگ و تاریخ مدوّن و مکتوب بی بهره است، نقش مورخ را همین نوازندگان بر عهده دارند.

در این‌گونه مقامات و ترانه‌ها، به اسامی و امکنه و مناطقی کـه ترکمن‌ها قرن‌ها پیش، از آن‌جا گذشته و به سایر نقاط سرازیر شده‌اند برمی‌خوریم که از دیرسالی آنها حکایت دارند:

جیحون[2] بیله بحر خزر آراسی

۱- همان منابع، ص ۳۱۴.

۲- به طور کلی آسیای میانه سرزمینی پهناور و همواره گهوارهٔ اقوام صحراگردی بوده است ←



چؤل اوستوندین اؤسر یلی تورکمنینگ

گول‌غنچه‌سی قارا گؤزوم قاراسی

قارا داغدان اینر سیلی تورکمنینگ

*مقامات عاشقانه:*

گاهی‌نوازندگان و بخشی‌ها، داستان گسترده‌ای را به صورت یک اثر موسیقی درمی‌آورند. که محتوای آن به زبان موسیقی به تفصیل بیان شده است. در این گونه مقامات، خواننده (بخشی)، سوز و گداز عاشقانه و شرح هجران و فراق معشوق را بیان می‌دارد.

آواز داستانی، به دلیل آن که در آن شعر و موسیقی مانند دو رقیب، اما برای بیان مفهوم واحد با تمام قدرت تلاش می‌کنند، بسیار رایج و مورد اقبال عامه است. این قطعات معمولاً قصه‌ها یا افسانه‌هایی هستند که با ابیات آهنگین بیان می‌شوند و در آنها شعر و موسیقی جای خود را به تناوب و با هماهنگی خاصّی عوض می‌کنند.

نوع عظیم و گستردهٔ این‌گونه مقامات، منظومه‌های غنایی و عاشقانه‌اند که پربارترین بخش فولکلور ترکمنی را تشکیل می‌دهند. این‌گونه مقامات و منظومه‌ها، به خلاف منظومه‌های حماسی، محصول زمان صلح و دوران آرامشِ تاریخ این سرزمین است. قهرمانان این‌گونه منظومه‌ها پیام‌آوران

→ که بخش اعظم آن در پیرامون مسیر دو رود بزرگ «جیحون» و «سیحون» قرار دارد. جیحون یا آمویه یا اکسوس Oxus به قول یونانیان سابقاً در بحر خزر می‌ریخته ولی بعدها تغییر مسیر داده و آن نیز در دریاچهٔ «آرال» می‌ریزد. که مساکن «غزان» از سواحل شرقی بحر خزر و شمال گرگان تا حدود «پاراب» (فاریاب) و ناحیهٔ «دستکند» اسپیجاب در سواحل غربی رود سیحون امتداد می‌یافت.

دل‌باختگی، وفا، صداقت، دوستی و عشق هستند.

در این منظومه‌ها، پیوسته دو قهرمان اصلی موجود است: عاشق و معشوق. تار و پود منظومه را عشق این دل‌باختگان شوریده حال، تلاش برای رسیدن به هم و نوشیدن بادهٔ وصال و نا کامی‌هاشان‌تشکیل می‌دهد. به نظر پروفسور محمد طهماسب، فولکلورشناس معاصر می‌توان همهٔ منظومه‌های غنایی را مرکب از سه بخش عمدهٔ زیر دانست:

۱ـ زاده شدن و پرورش اولیهٔ قهرمان.

۲ـ دل‌دادگی و آغاز ماجرا.

۳ـ انجام و اوج غم‌انگیز یا شادی آفرین منظومه.

هر یک از این مقامات و منظومه‌ها، متناسب با زمان و اوضاع زندگی و معیشت مردم هر دوره شکل می‌گیرد و پایان می‌پذیرد. از طریق هر کدام، آرزو و اندیشه‌یی بیان می‌شود که زادهٔ طرز زندگی مردم است. درد و بلایی که قهرمان دچار آن می‌شود، مصیبتی‌ست که گریبان‌گیر مردم است. و حتی نام قهرمان، متناسب با بلا و مصایبش نیز تغییر می‌کند.

در بیش‌تر منظومه‌های غنایی رومانتیک، قهرمان به وصال می‌رسد. معشوقه خود را پس از رویارویی با دشوارترین موانع سرراه، برمی‌گیرد و به زادگاه خویشتن برمی‌گردد. مثلاً منظومه غنایی «صایاد ـ همراه»[1] چنین‌اند.[2]

در برخی دیگر، مبتلای جدایی ابدی درد انگیز و فاجعه‌آمیزی می‌شوند. فرجام محنت‌بار این‌گونه منظومه‌ها که از اوضاع پرمشقت و فلاکت‌بار زندگی دوره‌های گونا گون‌مردم تاریخ این سرزمین تغذیه می‌شوند، شنونده را

۱ـ ر.ک. به کتاب «صایاد ـ همراه» به زبان ترکمنی، تدوین مراد دوردی قاضی، انتشارات قابوس، ۱۳۶۴.

۲ـ هفت مقاله، ص ۱۴ـ۱۳.



ساعت‌ها متأثر می‌کند و به تفکر وامی‌دارد. در این‌گونه مقامات و منظومه‌ها هم‌پایِ برخی اندیشه‌های محدود و مجرد خرافی، نظیر تبلیغ بی‌اعتباری دنیا و بی‌وفایی خوبان و اعراض از نعمت‌های این جهانی و غیره، افکار فلسفی و اجتماعی عامهٔ مردم پیرامون جهان و زندگی و هم‌چنین آرزوها و تمنیات آنان و وضع معیشتی‌شان نیز انعکاس پیدا می‌کند.



به هر انجام، یک اصل همیشه در منظومه‌ها پابرجاست و آن ستیز و مبارزهٔ قهرمانان با موانع سرراه وصال است. در این مبارزه، قهرمان اغلب متکی به نیروی خود و قوای مادی جهان است. در بسیاری دیگر اغلب استاد ساز و سخن است و با هنر خوانندگی و نوازندگی به مبارزه می‌رود. در این نوع منظومه‌ها که گاهی بر اساس هنرنمایی و مهارت‌های خوانندگی و نوازندگی بنیان می‌گیرد، طرف مقابل قهرمان یعنی نیروی شر و بدی نیز، از هنر خوانندگی و نوازندگی بهره‌مند و مغرور به آن است. و قهرمان با او به مسابقه، و به دیگر سخن به «مشاعره» می‌نشیند و سرانجام از او می‌برد و «ساز» خود را می‌بوسد و بر سینه می‌فشارد و بی‌رنج و تعب به وصال می‌رسد.[1]

در منظومه‌های غنایی، به جای مسایل سیاسی ـ اقتصادی از دل‌دادگی و محبّت سخن به میان می‌آید، از مبارزه‌یی گفتگو می‌شود که علیه نیروهای سیاه که‌موانع سرراه وصال هستند برپا شده است.

این جا نه تنها معنا، مضمون و مقصد فرق می‌کند، حتی وسایط نیز متفاوت است. این جا به شمشیر، کمان، تیر، گرز، پولاد، کمند، جامهٔ آهنین، سپر و... نیازی نیست. سلاح مبارزه در منظومه‌های غنایی عبارت از ساز و سخن، آهنگ و نوا، رقص و ترانه و سخن گفتن فی‌البداهه است. این جا قافیه‌ها تجنیس‌های

۱ـ همان منابع، ص ۱۵ـ۱۴.

بـی‌حد و شـمار جـای تـیرها و نـیزه‌های فـراوان حـماسه‌ها را مـی‌گیرد. و همینجاست که گرچه می‌دانیم منشاء ارزش‌های معنوی و جلوه‌های هـنری، همه، طبیعت و زندگی مادی انسانی ست، جای پای اشکال گونا گون‌اندیشه‌های قرون وسطایی دیده می‌شود و خرافه‌ها می‌توانند در خلاقیت بدیعی انسان‌های ساده راه یابند.

ولی چنان که گفته شد، در این منظومه‌ها نیز که از نـظر فـرم زنـجیره‌یی مرکب از پاره‌های به هم پیوستهٔ منثور و منظوم بدیعی‌ست اصل همان ستیز است تا حد فدا کاری‌و از جان گذشتگی در برابر خصم نیرومند و پرقدرتی که نیروی شر و مانع به هم رسیدن دل‌دادگان منظومه و مردم عادی‌ست، منظومه را از ماهیت تجریدی و انتزاعی بیرون مـی‌آورد و بـه آن مـعنایی هـمگانی و مردمی می‌دهد.[1]

چنان که پیش‌تر از این نیز اشاره شد، داستان‌ها عظیم‌ترین بخش مقامات و ادبیاتِ بخشی‌ها به شمار می‌روند. که به علت پرهیز از طول کلام از بحث در خصوص آنها اجتناب می‌کنیم.

در مقامات عاشقانه ترکمنی غیر از مقام «بال صـایاد» (صـایاد - هـمراه) می‌توان از دو داستان دیگر «حویرلوقغا - همراه»[2] Hüyrlukga - Hemrah و «شاه صنم - غریب»[3] Şah Senem - Garib که‌به صـورت اثـر مـوسیقی درآمده‌اند نام برد.

---

۱- همان منابع، ص ۱۷-۱۶.

۲- ر.ک. به کتاب «حویرلوقغا - همراه» به زبان ترکمنی، تدوین مراد دوردی قاضی، انتشارات قابوس، ۱۳۵۹.

۳- ر.ک. به کتاب «شاه صنم - غریب» به زبان ترکمنی. تدوین مراد دوردی قاضی، انتشارات قابوس.



*مقامات عارفانه:*

وجود جنبه‌های عرفانی و مذهبی در مقامات، آهنگ‌ها و آوازهای موسیقی ترکمن به عنوان یک نقطهٔ قوت اساسی برای ایـن مـوسیقی اصـیل مـحسوب می‌شود.

استفاده از شعرهای «مختومقلی» و سایر شاعران ترکمن که بیش‌تر جنبه عرفانی و مذهبی در آنها دیده می‌شود به این موسیقی اصالتی خاص بخشیده است.

یکی از آهنگ‌ها و مقامات بلند موسیقی ترکمنی که در چهار بخش ساخته شده است «جلیل» نام دارد و نام آهنگ گویای تأثیر اسلام در این موسیقی است. برخی از آهنگ‌ها نیز بر اساس روایات تاریخی و اسلامی ساخته شده است. و به طور کلی حضور مذهب و عرفان در این موسیقی مشهود می‌باشد.[1]

*مقامات طبیعت‌گرایی:*

به کار گرفتن طبیعت برای تولید، و هم چنین توجه انسان به تولید و دقت و تفکر در آن، باعث عادت کردن مغز به توجه دائمی نسبت به هـمهٔ پـدیده‌های طبیعت می‌گردد. بشر بیش از پیش به برداشت و مداقه می‌پردازد و به ارتباطات موجود بین پدیده‌ها پی می‌برد و به منعکس ساختن پی بُردهای خویش آغاز می‌نهد. پس ا گرهنر را به منزلهٔ شکلی از وا کنش‌های‌انسان در مقابل پدیده‌های طبیعت به شمار آوریم، این نتیجه به دست می‌آید کـه هـنر در ابـتدایـی‌ترین تـظاهرات خـویش، مُـبیّن آشکـارترین پـدیده‌های مـحیط و سـطحی‌ترین، نزدیک‌ترین برداشت‌های انسان از آنها و هـم‌چنین نـمایان‌ترین وا کنش‌های

---

۱- روزنامهٔ ابرار، آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.

انسان در مقابل آنها بوده است.[1]

وضع طبیعی و جغرافیایی نه فقط در آهنگ‌های هنرمندان منعکس می‌شود، بلکه در شیوهٔ احساس آنها نیز مؤثر است. با این همه باید دانست که وضع جغرافیایی وضعیتی «ایستا» نیست و عامل تعیین کننده نیز نمی‌باشد ولی در شیوهٔ آهنگسازی هنرمندان اثر بسیار دارد. زیرا عوامل طبیعی و جغرافیایی به هم‌پای دگرگونی زندگی فرهنگی جامعه دگرگون می‌شود.[2]

جمعیت عمده‌ای از ساکنان سرزمین ترکمن صحرا پیش‌ترها زندگی ایلی و عشایری داشته‌اند و مفهوم ایل همواره با «کوچ» همراه است و کوچ همزاد شبانان و رمه گردان‌هاست.کوچ به دنبال یافتن مراتع و علف‌زارها که طلای سبز است و همچون مخملی گسترده در زیر سُم رمه‌ها آغاز می‌شود. و در کوچ هزاران مخاطره است و خاطره ...

... و موسیقی زبان گویای عشایر است و بیان‌کنندهٔ مخاطرات و خاطرات کوچ‌نشینان،بیان‌کنندهٔ غم‌ها و شادمانی‌ها و حماسه‌های درگیری انسان با طبیعت و پژوا کصدای طبیعت وحشی مناطق ییلاقی و ایل راه‌های گسترده در سینهٔ بیابان‌ها، پژوا کوا کنش‌های‌عاطفی مردمی که همزاد آن طبیعت هستند و خمیر مایهٔ این موسیقی، وجد و شوری است که از کوچ شروع و به چشمه سارها خاتمه می‌یابد. چرا که کوچ آواز ماندگاری ایل است. حرکتی است به سوی زندگی و بقاء و دست‌یازی به فراوانی و نعمت. و زندگی‌یی که در حرکت شروع می‌شود، در حرکت ادامه پیدا می‌کند و در حرکت تمام می‌شود. حرکتی که‌با آواز غمگنانهٔ کوچ‌نشین همراه است و شنوای آواز ایل‌نشین، تنها

---

۱- مختصری دربارهٔ هنر، ص ۱۵.
۲- هنرمند و گذشته و آینده فرهنگی، ص ۶۰-۵۸.



کوهستان‌هاو صخره‌ها، دشت‌ها و صحراها هستند که قرن‌ها شاهد این نداها بوده‌اند.[1]

اولین قدم در قلمرو موسیقی و مقامات، شناخت فضای زندگی انسان است. موسیقی عشایری بنابر کیفیات جغرافیایی و شرایط قومی و عوامل اجتماعی و... شکل و مختصات مختلف دارد. ولی در هر صورت موسیقی عنصر جدایی‌ناپذیر از جامعهٔ عشایری است.

ایل‌نشین عشایری در سینهٔ ستبر و فراخ خود «مقامات» موسیقی عشایری را حافظ است و در هر ورقی که بر دفتر قطور فرهنگ عامیانهٔ ترکمن‌ها زده می‌شود نقش زندگی منقش است. چالش با مرگ و گرسنگی، سلامت و بیماری، شادی و غم، بیم و امید، هم آغوشی با طبیعت و چاره‌اندیشی برای دوام بقاء و حفظ وجود از یک سو و تعالی زندگی و شیوه‌های تعاون، همه در یک آن و پیوسته به هم، همراه این مردم است. پس از این مبارزه و جدال و همسازی دائمی انسان با محیط طبیعی و اجتماعی است که حماسه‌ها جان می‌گیرد و افسانه‌ها و داستان‌ها زاییده می‌شود و نمادها و نشانه‌ها به وجود می‌آید، و باورها بر خانهٔ دل و بر تارک ذهن می‌نشیند، و در هنر و فرهنگ مردم متجلی می‌شود.

نگاهی به زندگی عشایر ترکمن نشان می‌دهد که کوچ‌نشینان ترکمن نیز رازهای درونشان را در قالب موسیقی باز می‌گویند. و در یک نگاه کلی می‌توان گفت‌موسیقی ترکمن از طبیعت و جغرافیای منطقه الهام گرفته است.

صدای حرکت ایل (صدای سُم اسبان، هی هی مردان، همهمهٔ گلهٔ گوسفندان)،صدای آب و باد و باران، صدای نفس‌های صیادان و نمدمالان،

---

۱- مردم‌شناسی و روانشناسی هنری، ص ۱۲۶-۱۲۵.

صدای چرخ نخ‌ریسی و شانه قالی بافی، صدای خنده و گریه کودکان، همهٔ این صداها، در برخورد با احساسات و ذهنیات یک نوازندهٔ ترکمن ، به صورت اصوات موسیقایی در می‌آیند. به دیگر سخن، هنرمند نوازندهٔ ترکمن، همچون هر نوازندهٔ بومی دیگر، آهنگ‌ها و نغمه‌هایش را با الهام از محیط زیست طبیعی و اجتماعی و فرهنگی خود می‌آفریند. نوازندهٔ ترکمن، از بطن این زندگی برآمده و همراه مردم خود در کوچ و حرکت است. او نیز همانند همهٔ مردم در کوران تحولات اجتماعی، متحول می‌شود و این دگرگونی در آفرینش هنری او نیز تأثیر می‌گذارد.[1]

در بین مقامات و آهنگ‌های ترکمنی چندین آهنگ وجود دارد که آهنگ‌ساز با الهام از طبیعت آن را به وجود آورده است. اسامی بعضی از مقام‌ها و آهنگ‌های ترکمنی، نشانهٔ بارز این هم‌بستگی است. مقامات و آهنگ‌هایی مانند: «دورنانینگ اوچوشی» (پرواز دُرنا) و «آت چاپان» (چابک‌سوار) از جملهٔ این مقامات و آهنگ‌ها محسوب می‌شود و مواردی از این قبیل به وفور در مقامات موسیقی ترکمنی یافت می‌شود.

علاوه بر آن موسیقی و مقامات ترکمنی در زمرهٔ موسیقی‌های تصویری قرار می‌گیرد و این از بارزترین مشخصاتی است که آن را از سایر موسیقی‌های رایج در ایران متمایز می‌کند. تصویری بودن آهنگ‌ها و مقامات ترکمنی به گونه‌ای است که مثلاً در آهنگ «آت چاپان» (چابک‌سوار) هر فرد عامی نیز می‌تواند تشخیص دهد که ریتم آهنگ با حرکات اسب هماهنگی دارد و حتی صدای سُم اسبان نیز قابل تشخیص است.

۱- مجموعه مقالات اولین گردهم آیی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، ص ۱۰.



ترکمن در مقامات و ترانه‌های خود به «اسب»[1] جای وسیعی داده است. بنا به گفتهٔ محمدرضا درویشی: «وابستگی زیاد ترکمن به اسب در گذشته و حضور سنّت دیرینهٔ قالی‌بافی و نمدمالی در ترکمن صحرا باعث شده است که قوم ترکمن پدیده آهنگ را در فرهنگ خود در تداوم صدای موزون و متنوع سُم‌اسبان و حرکت آهنگ گونهٔ شانه در قالی و گلیم بافی و حرکات موزون در نمدمالی جستجو کند».

وی در جای دیگری چنین می‌گوید: «بدین گونه است که ترکمن با تاختن توسط اسب خویش و با نواختن شانه بر پیکرهٔ دار و تاروپود فرش خویش و با ترقصی موزون و رنج بار در نمدمالی ریتم زندگی و ریتم موسیقی خویش را



۱- اسب در روزگاران گذشته در بین اقوام مختلف، مخصوصاً در میان چادرنشینان صحرانوردِ آسیای میانه، که گفته‌اند، نخستین بار در آن جا اهلی شده، از ارزشی فوق‌العاده برخوردار بوده است. انسان با به زیرِ ران کشیدن این حیوان، پیروزی عظیمی را برای تحقق بسیاری از آرزوهای خود و تسلط بر طبیعت به دست می‌آورد. مسافت‌های طولانی کوتاه می‌شود و سرزمین‌های دور دست، دست‌یافتنی‌تر می‌گردند و انقلابی در حمل و نقل و لشکرکشی و جنگ به وقوع می‌پیوندد. از این رو است که اسب در ذهن انسان‌های ابتدایی به مقام توتم می‌رسد و با نیروی الهی پیوند می‌یابد و نگهبان و خویشاوند انسان شمرده می‌شود. در افسانه‌های قوم ترک زبان «یاکوت»، ساکن سیبریه، اسب‌های بیادران از سرزمین آفتاب می‌آیند، با قهرمانان سخن می‌گویند و آنها را از مهلکه می‌رهانند. اسب «کژگودی مرگن»، اسب قهرمان داستان آلتایی «ما آدای قارا»، نیز با او حرف می‌زند. و یا افسانه‌ای دیگر، وجود اسب‌هایی از نژاد مقدس، یا «اسب‌های آسمانی» را حکایت می‌کند که در اعماق آسیای مرکزی وجود داشتند، و خون به جای عرق از بدنشان بیرون می‌آمد، و آدمیان هرگز نمی‌توانستند آنها را بگیرند. مردم مادیان‌های خود را به کوهی که آن اسب‌ها می‌زیستند، می‌بردند تا از آنها آبستن شوند و کره‌های آنها نیز دارای همان خصوصیات باشند. علاوه بر آنها در بین ترکان افسانه‌های زیاد دیگری نیز دربارهٔ اسبانِ در آمده از باد، خاک، غار و کوه وجود دارد. در سنّت ترک‌ها، اسب‌ها وفادارترین رفیق بهادر و شریک پیروزی‌ها، هشداردهنده و مشاور رهانندهٔ قهرمان و هم‌شأن او شمرده می‌شده است. اسب‌ها نیز همچون جنگاوران در پایان جنگ‌ها عنوان افتخاری می‌گرفتند و اگراز پای در می‌آمدند، طی تشریفات خاصی به خاک سپرده می‌شدند. «محمود کاشغری» در کتاب «لغات الترک» خود اسب را «بال ترک» نامیده است. ر.ک. تاریخ فتوحات مغول، ساندرز، چاپ امیرکبیر، ص ۲۵. و نیز، کوراوغلو در افسانه و تاریخ، رحیم رییس‌نیا، چاپ نیما، ص ۲۰۹-۲۰۸.

عرضه می‌دارد».[۱]

ترکمن در مقامات و آوازهای خود، مفتون زیبایی‌های طبیعی سرزمین‌اش است. در اغلب مقامات، اشعار و تصانیف، بخشی‌ها و نوازندگان طبیعت زیبای ترکمن صحرا، کوه‌های به نام، جنگل‌های سرسبز، چمن‌ها و مرغزارهای پرعلف، دره‌ها، دریاها، رودخانه‌ها، ییلاق‌ها و قشلاق‌ها و حتی شهرها و روستاها با نامشان، مضمون مقامات و اشعار بخشی‌ها قرار گرفته و توصیف و ستایش می‌گردد.

خلاصه آن که موسیقی عشایر بیانگر راز زندگی طولانی کوچنشینی بوده و در تمام موارد زندگی یار و همدم این چادرنشینان است.

### *مروری بر سایر مقامات:*

در موسیقی ترکمن مقامات و قطعات فراوانی وجود دارد که تعداد آنها حدوداً به پانصد مقام می‌رسد. که هر کدام از حادثه و حکایتی سخن می‌گویند. این مقامات و ساخته‌ها بعضی کوچک و برخی بزرگ و عظیم‌اند که تعدادی از آنها برای آواز و تعدادی نیز برای سازها به وجود آمده است. ولی مجموعهٔ آنها در برابر ما دنیای وسیع و بی‌انتها و ژرف و عمیقی از احساس و تفکر و تصوّر می‌گشایند.

مردم ترکمن نسبت به موسیقی خود شناخت کافی دارند، عموماً اسامی مقام‌ها و قطعات مختلف و متنوع آن را می‌دانند و این نشانهٔ بارز پیوند موسیقی با مردم منطقه است. اسامی برخی از مقام‌های ترکمنی عبارتند از:

---

۱- روزنامهٔ ابرار، آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.



۱- قونگئرباش موقامی.
۲ـ گوک دِپه موقامی.
۳ـ بال صایاد موقامی.
۴ـ آیرالئق موقامی.
۵ـ ارکِک‌لیک موقامی.
۶ـ اوچورادئم موقامی.
۷ـ آت چاپان موقامی.
۸ـ بِرکه‌لی چوقای موقامی.
۹ـ کِج پِلِک موقامی.
۱۰ـ یاختی‌لئق موقامی.
۱۱ـ آزادلئق موقامی.
۱۲ـ قئرق‌لر موقامی.

در این جا به طور اختصار به داستان و نحوهٔ آفرینش تعدادی از مقامات و سازها در موسیقی ترکمن می‌پردازیم.

قونگئرباش موقامی:

بیان مطلب بدون استفاده از کلمات کار مشکلی است که آهنگساز آن را انجام می‌دهد. او باید چنان ملودی‌یی را بیابد که بهتر بتواند منظور وی را بپروراند و ابراز دارد و آنگاه به کمک سازهایی که با صدای خود بهتر بتوانند این ملودی را اجراء کنند، به گوش همگان برساند.

هنگامی که آهنگساز به تصنیف آهنگی مشغول است، در ذهن و تصوّر وی انواع صداهای مختلف زاییده می‌شوند. این تصوّرات که با افکار و نظریات و

احساسات مختلف آهنگ‌ساز ارتباط دارند، درهم می‌آمیزند، متحد می‌شوند، به هم می‌پیچند، سپس از یک دیگر جدا می‌شوند، از هم می‌پاشند و به صورت صداهای متعددی که به یک دیگر شباهتی ندارند در می‌آیند. بدین‌سان است که ملودی‌های شاد و غم‌انگیز، هیجان‌آور و آرام‌بخش، انتزاعی و خیال‌انگیز شکل می‌پذیرند.

با شنیدن آهنگی خواندن فوری افکار آهنگ‌ساز و تصوّر آن تصاویری که به هنگام تصنیف آهنگ، در برابر دیده گان‌وی بوده کار دشواری است. در عین حال بسیار مشکل است که خود را در حالتی که آهنگ‌ساز به هنگام آفرینش آن داشته احساس کنید و از آن چه که او را شاد می‌ساخت مسرور شوید و از آن چه که وی را غمگین می‌نمود، غمنا کگردید. با وجود این، احساس آهنگ‌ساز به وسیلهٔ آهنگ به شنونده منتقل می‌شود.

در مقام «قونگئرباش» نیز ما نمی‌دانیم چه چیزی آهنگ‌ساز را اندوهگین ساخته بود. اما غمی که در دل ما لانه کرده است با آهنگ او جوانه می‌زند. به درستی برای ما آشکار نیست چه مناظری در برابر وی بوده و او را به هیجان آورده است. ولی صدای موسیقی و ساز وی خاطرهٔ چشم‌اندازهای بدیع طبیعت را در ذهن ما زنده می‌کند. این وا کنش‌جالبی است و قدرت اثر آهنگ‌ساز نیز در همین می‌باشد. هر قدر موسیقی بتواند بیش‌تر انسان را تحت تأثیر قرار دهد، شنونده آن را عزیزتر و گرامی‌تر می‌دارد. اغلب اوقات ساخته‌های موسیقی مُبیّن حالات و افکار مصنف هستند.

«قونگئرباش موقامی» یکی از مقام‌های بزرگ موسیقی ترکمن است. بنابر روایات نحوهٔ آفرینش آهنگ چنین است: «امان‌گلدی بخشی»، بخشی پیری که سالیانی دراز دوتار نواخته، روزی به هنگام غروب آفتاب به بالای تپه‌ای در



نزدیکی «اوبه»[1] می‌رود و می‌نشیند. به دور دست‌ها خیره شده و لحظه‌های وداع خورشید را نظاره می‌کند.خورشید که به سرخی گراییده، در پس خط افق غمگنانه در حال افول است. و «قونگئرباش»ها که نوعی گیاهان کوتاه ساقه و زیبا در دشت بی‌کران است با نسیم باد می‌رقصند. با مشاهدهٔ این چنین تصویری در طبیعت، با ساز خود آهنگ و مقام «قونگئرباش» را به وجود می‌آورد.



بنابر روایتی دیگر نحوهٔ آفرینش آهنگ چنین است: «شوکر بخشی» روزی به هنگام مسافرت، در نزدیکی اوبه‌ای جهت رفع خستگی از اسب خود پیاده شده و در میان چمن‌ها و علف‌های سرسبز رو به آسمان دراز کشیده و به استراحت می‌پردازد. فصل بهار با تمام طراوت و زیبایی‌هایش از راه رسیده و سراسر دشت و صحرا را با پوششی از گل‌ها و گیاهان وحشی پوشانده است. از دور نغمهٔ پرندگان صحرایی به گوش می‌رسد. وزش نسیم ملایمِ بهاری «قونگئرباش»ها را به رقص در می‌آورد. «شوکر بخشی» که تحت تأثیر چنین مناظر بدیعی قرار گرفته، سازش را به دست گرفته و با الهام از طبیعت شروع به نواختن آهنگی می‌نماید. که بعدها این آهنگ به «قونگئرباش موقامی» معروف می‌گردد.

گوک‌دپه موقامی:

در طول تاریخ ترکمن‌ها، آوازهای غم‌انگیز، خشم‌آگین‌و با عظمت و سهمگین بسیاری به وجود آمده و بر سر زبان‌ها افتاده‌اند. هیچ حادثهٔ بزرگ و قابل ملاحظه‌ای نیست که در آواز مردم این سامان منعکس نشده باشد. مقام

۱- اوبه: جایی که طایفه‌ای چادرهای خود را برپا ساخته و در آن جا زندگانی کنند.

« گوک‌دِپه»[1] نیز اشاره به منفجر کردن قلعهٔ ترکمن‌ها توسط روس‌ها می‌باشد.

روس‌ها در سال ۱۸۷۳ میلادی، جهت سرکوبی ترکمن‌ها و تأمین امنیت راه‌های تجاری، قوایی به فرماندهی « کافمان»به مسکن ایل یموت اعزام کردند. پنج سال بعد در سال ۱۸۷۸ میلادی، سرتیپ «لازاروف» سردار ارمنی به نواحی ترکمن‌نشین حمله برد، تا این که در سال ۱۸۸۰ میلادی، «اسکوبلوف» با شکست دادن ترکمن‌ها خود را به ناحیهٔ « گوک‌دِپه» رساند.[2] دژ « گوک‌دِپه» با حصاری به طول چندین کیلومتر، حدود چهل هزار ترکمن را در دل خود جای داده بود. از این میان فقط حدود ده هزار نفر را جنگاوران ترکمن تشکیل می‌دادند، مابقی زن و کودک و از کارافتاده بودند.[3]

در این ایام، ۱۸۸۱ میلادی، از «چات» تا «چکیش‌لر»[4] یک منطقه نظامی ایجاد کردند،روس‌ها به ناحیه « گوک‌دِپه» رسیدند ولی ترکمن‌ها در یک حملهٔ غافلگیر کننده،آنها را وادار به عقب‌نشینی کردند. سردار روس «لوما کین»جای خود را به «اسکوبلوف» می‌دهد، این شخص در ناحیه ترکمن‌نشین شروع به ایجاد راه‌آهن می‌کند و با هشت هزار سپاهی و پنجاه و دو توپ و یازده مسلسل به « گوک‌دِپه» رسید. در ژانویهٔ ۱۸۸۱ میلادی، ترکمن‌ها با داشتن خندق‌ها و مسلّط بودن بر قلعهٔ «طق» موفق به پیروزی بودند ولی نداشتن اسلحه گرم و مجهز کارترکمن‌ها را مشکل می‌کرد. در این حین روس‌ها با کندن تونل و نفوذ در زیر تپه به مقدار زیادی (۲ تن) مواد منفجره کار گذاشتند و به این ترتیب بر استقامت « گوک‌دِپه» پایان دادند. بعد از بیست روز مقاومت دلیرانه، روس‌ها به طور کلی

۱- گوک‌دِپه: نام منطقه‌ای در ترکمنستان.
۲- سبری در تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۱۶۱.
۳- تاریخ ترکمنستان، جلد اول، ص ۳۰۶.
۴- چات و چکیش‌لر: نام مناطقی در ترکمنستان.



بر نواحی ترکمن‌نشین دست یافتند.[1]

قتل عام آغاز شد. سربازان روس به هیچ کس ابقاء نکردند. در خود قلعه حدود ۶۵۰۰ جسد شماره شد. حدود ۸۰۰۰ نفر از زنان و کودکان نیز که راه فرار را در پیش گرفته بودند به دست واحدهای سواره نظام روس کشته شدند و بسیاری از افراد ناتوان از جمله کودکان و بیماران از پا ماندند. در بعضی نقاط، زمین پوشیده از سرها، شانه‌ها، بازوها، دست‌ها و پاها بود. هیچ چیز وحشتنا کتراز این جنگ تن به تن نبود. هزاران نفر در اثر اصابت گلوله‌های توپ قربانی شده بودند. کشته‌ها و مقتولین به طور دسته جمعی در آلاچیق‌ها و محیط قلعه بر روی هم تلنبار شده بودند، بدون این که امکان تدفین آنها وجود داشته باشد. سعی کرده بودند جنازه‌ها را در داخل نمد بگذارند. اتاق‌هایی نیز پر از اجساد دیده می‌شد.[2]

با توجه به سال مشقت بار و توان‌فرسای جنگ میهنی ۱۸۸۱ میلادی، نوازندگان و بخشی‌های بزرگِ موسیقی ترکمن با مشاهدهٔ وضع وحشتنا کی که‌به وجود آمده بود و با دیدن اندام‌های قطعه قطعه شده، منجمله کشتار زنان و کودکان بی‌گناه، دربارهٔ حماسه و نبرد « گوگ‌دِپه» با به کار گرفتن بسیاری از ملودی‌های انقلابی و حزن‌انگیز آهنگ‌ها و آوازهایی آفریده‌اند که حاکی‌از روحیه مقاوم، تزلزل ناپذیر و قهرمانانهٔ مردم ترکمن در راه دفاع از آزادگی و سرزمین خویش بوده است. در آهنگ و مقام « گوک‌دِپه» این موضوع به خوبی مجسم شده است.

۱- سبری در تاریخ سیاسی ـ اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۱۶۴.
۲- تاریخ ترکمنستان، صص ۳۱۰-۳۰۶.

بال صایاد موقامی:

اینک به شرح مختصری دربارهٔ موضوع مقام معروف و مشهور «بال صایاد» که یکی از مقامات عاشقانه موسیقی ترکمن بوده و بین ترکمن‌ها رواج دارد می‌پردازیم.

«همراه» پسر امیر شب عروسی‌اش با دختر وزیر به نام «سروی نیاز»، پیش‌گویی به او می‌گوید زیباترین دختر جهان «صایاد» است. پسر به اتفاق پدر به جستجوی «صایاد» می‌پردازد، در دیدار اول، پدر عاشق «صایاد» می‌شود ولی بالاخره پدر، پسر را که مقابل باغ ایستاده بود صدا می‌زند و از عشق خود می‌گذرد و او را تسلیم پسر می‌کند. پسر ( همراه) نیز با اجازهٔ پدر، «صایاد» را به سرزمین خود می‌آورد و برای این که «سروی نیاز» را هم از دست ندهد هر دو را به عقد خویش در می‌آورد.[1] (در این داستان نام پدر «صایاد» شاه عباس است و گویا داستان در عهد شاه عباس صفوی سروده شده است).

هر چند می‌دانیم داستان‌ها اگر به این صورت خلاصه شوند، خیلی از مفاهیم کلی و اصلی آن از دست می‌رود. این داستان با سرودها و نغمه‌هایی همراه است که در بین ترکمن‌ها آن را نقل می‌کنند و باید اذعان داشت که مقام «بال صایاد» یکی از بزرگ‌ترین مقامات، سرودها و سازهای ترکمن‌ها است.

بیکه حالان موقامی:

این داستان، روایتی مختصر در مورد چگونگی پیدایش آهنگ و مقام «بیکه حالان» است.

درون آلاچیقی در دل صحرا نوازندهٔ پیری مشغول نواختن دوتار بود.

۱- سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۲۶۲-۲۶۱.



آتشی در وسط آلاچیق برپا، و دیگ غذایی روی «تاغان»[1] و «غالداو»یی[2] در حال جوش روی آن قرار داشت. عده‌ای از مردان نیز به نوای دل‌نواز دوتار گوش‌جان سپرده، و حرکت دست‌های نوازنده را دنبال می‌کردند. در گوشه‌ای دیگر از آلاچیق نیز چند زن و بچه دیده می‌شدند. در میان مردها، جوانی بیش‌تر از دیگران به پیرمرد نوازنده توجه داشت. به طوری که کوچک‌ترین حرکت دست‌های وی را روی دوتار از نظر دور نمی‌داشت.

پیرمرد پس از آن که آخرین ضربه‌اش را بر تارها فرود آورده و با تحسین دیگران آهنگ‌اش را به پایان می‌رساند، دوتارش را به همان جوانی که چشم بر دستان او دوخته بود، سپرده و از وی درخواست می‌نماید که برای آنها آهنگی را بنوازد.

جوان دوتار را در دست گرفته و شروع به نواختن آهنگی می‌کند. پس از پایانِ یکی از آهنگ‌ها که موجب تحسین حضّار نیز می‌گردد، میزبان جهت رفع خستگیِ نوازندهٔ جوان، از همسر خود درخواست چای می‌نماید.

نوازندهٔ جوان بار دیگر آهنگ جدیدی را شروع به نواختن می‌کند. صدای آهنگ فضای آلاچیق را پُر کرده و اوج می‌گیرد. انگشتان دست راستِ وی با ضرباتی منظم و زیبا تارهای دوتار را به ارتعاش درمی‌آورد و انگشتان دست دیگرش ماهرانه بر روی پرده‌ها می‌لغزد. هیچ کس تا آن زمان، آن آهنگ را نشنیده بود، به همین جهت همه با دقت هر چه تمام به آن آهنگ زیبا گوش‌می‌دادند.

همسر میزبان که قصد آماده کردن چای را دارد، «غالداو» در حال جوش را

۱- تاغان: سه پایه‌ای آهنی که بر روی آن دیگ غذا می‌گذارند.
۲- غالداو: تنگ حلبی.

از روی آتش برمی‌دارد. در این هنگام قطعه زغالی از آتش بر روی لباس او می‌پرد. وی که با شنیدن آن آهنگ غرق در رؤیا و افکار خویش است، نا گهان با صدای «آهای آتش» رشتهٔ افکارش از هم می‌گسلد و به خود می‌آید و با عجله قسمت پایین پیراهنش را خاموش می‌کند.

پس از پایان آهنگ نوازندهٔ پیر رو به نوازندهٔ جوان کرده و نام آهنگ و سازندهٔ آن را از وی جویا می‌شود.

نوازندهٔ جوان پاسخ می‌دهد: «این آهنگ را در شب مهتابیِ صحرا ساختم و هنوز نامی برایش در نظر نگرفته‌ام». پس از گفتن این جمله، نا گهان رو به همسر میزبان کرده و نام وی را می‌پرسد.

حضّار ساکت و متعجب بودند. زن میزبان روسری‌اش را به صورت می‌کشد و خجالت زده می‌گوید: «اسم من «بیکه»[1] است».

نوازندهٔ جوان رو به حضّار کرده و می‌گوید: «نام آهنگم را «بیکه حالان»[2] می‌گذارم. چرا که او بیش‌تر از همه آن را پسندیده آن قدر که حتی متوجّه آتش پیراهن خود نشد».

با شنیدن این حرف، فریاد تحسین حضّار بلند شده و همه از نام‌گذاری آهنگ خوشحال می‌شوند.[3]

آت چاپان موقامی:

«آت چاپان» به معنای «چابک‌سوار» و مقامی از مقام‌های پانصدگانهٔ

۱- بیکه: به معنای «بانو» است.
۲- حالان: از مصدر «حالاماق» به معنای «پسندیدن» است.
۳- یاپراق (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن‌صحرا)، زمستان ۱۳۷۱، شمارهٔ ۱، صص ۵۲-۴۹.



موسیقی ترکمن است. این آهنگ حالت بازی سرکشانهٔ یک اسب سرکش و چابک سواری چالاک را در نظر مجسم می‌سازد. ریتم این آهنگ، به صورتی بسیار زیبا وابستگی اسب و چابک‌سوار، حرکات گرم کردن اسب، چهار نعل، یورتمه، تاختن و صدای سُم‌های سنگین اسب را بیان می‌کند. این آهنگ به وسیلهٔ بخشیی گمنام به یکی از قهرمانان شهید در جنگ‌های ترکمن با روسیهٔ تزاری تقدیم شده است.



یاختی‌لئق موقامی:

مقامی از مقام‌های موسیقی ترکمن است. «یاختی‌لئق» یعنی «روشنایی»، بخشیِ مردمی «یاغمر نورگلدی» سازندهٔ آن است که با آرزوی روشنایی، نور و سعادت آن را به قوم ترکمن تقدیم نموده است.

خمار آلا موقامی:

آلاچیق محقّر خانوادهٔ «آت باقار» درست در کنار اصطبل «قاراقوش»، زیباترین و تیزپاترین اسب اوبه که متعلق به «شوللی‌بای» بود قرار داشت. آت‌باقار مربی باتجربهٔ اسب بود و با پرورش اسب معاشِ خانوادهٔ سه نفره‌اش را تأمین می‌کرد. هرچند زندگی ساده و فقیرانه‌ای داشتند، اما به همین زندگی محقّر راضی و دل‌خوش بودند.

هر روز صبح وقتی آت‌باقار می‌رفت تا ظرفی پر از شیر به قاراقوش بدهد، جست و خیزکنان روی دو پا بلند می‌شد. و هنگامی که آت‌باقار دوتار می‌نواخت، قاراقوش کنار دیوارهٔ مشبک آلاچیق می‌آمد؛ گوش‌هایش را تیز می‌کرد و به آهنگ دوتار او گوش می‌داد.

درونِ اصطبل پا کو پا کیزه‌بود و «شمشاد» کوچولو، دختر آت‌باقار بیش‌تر دوست داشت در درونِ آن بازی کند. شمشاد با آن که ده - دوازده سال بیش‌تر نداشت، در کار تیمار اسب کمک دست پدرش بود و اصطبل قاراقوش را تمیز می‌کرد و جارو می‌کشید. روزهایی که برای خورا کاسب نخود پخته می‌شد، برای شمشاد کوچولو حال و هوایی دیگر داشت؛ چون از دولت سر قاراقوش کاسهٔ شمشاد همیشه پر از شیر و نخود بود.

یک روز صبح زود شوللی‌بای صاحب قاراقوش، آت‌باقار را به خانه‌اش دعوت کرد. و از او به خوبی پذیرایی نمود. آت‌باقار چنین پذیرایی خوبی را تا آن وقت به خاطر نداشت. بای[1] برخلاف عادت همیشگی، با خوش خُلقی و متانتی خاص سر صحبت را باز کرد و گفت: «دیشب در روستای بالایی قمار بازی می‌کردیم. ابتدایِ بازی بخت با من یار بود و چند بازی را بردم، اما پس از آن ورق برگشت و پشت سر هم باختم. آخر بازی نمی‌دانم چطور شد که سرِ اسبم قاراقوش هم شرط‌بندی کردم. متأسفانه باز هم باختم».

آت‌باقار آهی کشید و گفت: «این کار را نبایست می‌کردید. قاراقوش اسبی نیست که بتوان به راحتی از دستش داد. کاش می‌شد تعدادی گوسفند و یا شُتر را به عوض قاراقوش داد و او را راضی کرد. چطور است به طلب‌کارتان چنین پیشنهادی بدهید».

شوللی‌بای با بی‌میلی دستی به ریش‌اش کشید و با این تصوّر که وقت گفتن مقصودش سر رسیده، وارد موضوع اصلی شد: «اتفاقاً من هم در عوض قاراقوش مال و پول زیادی را پیشنهاد کردم؛ اما او به هیچ کدام رضایت نداد. ولی به نظر می‌رسد اگردختری را برای همسری‌اش پیش‌کِش کنیم، رد نکند.

۱- بای: ملاک، فئودال، ثروتمند.



واقعاً اگرکنیزکی بتواند رضایت‌اش را جلب کند، مشکلی در میان نیست».

آت‌باقار در جواب گفت: «حرف بی‌موردی نمی‌زنید؛ اما مشکل اینجاست که شما دختری ندارید که به همسری‌اش بدهید».

شوللی‌بای که انگار منتظر به پایان رسیدن حرف آت‌باقار بود؛ با لحنی سریع گفت: «اگر من ندارم، تو که داری! می‌توانیم شمشاد را به همسری او درآوریم».

آت‌باقار با شنیدن این حرف نا گهان‌از جا پرید؛ با خشم به طرف آستانه در رفت؛ کنار در پا پس کشید و گفت: «نه. نمی‌توانم دختر یازده ساله‌ای را شوهر بدهم. این تنها دختر من است. این امکان ندارد». و در را محکم بست و رفت.

همان روز عصر شوللی‌بای با نقشهٔ شومی که در سر داشت، قاراقوش را زین کرد تا راهی شود؛ نگاهی به اطراف انداخت، در دور و نزدیک کسی به چشم نمی‌خورد. شوللی‌بای سوار قاراقوش شد و به شمشاد که در گوشه‌ای مات و مبهوت مشغول تماشای زینت آلات اسب بود با دست اشاره‌ای کرد: «دخترم! یادم رفته که شلاقم را بردارم. شلاقی را که روی آخور است برایم بیاور». وقتی شمشاد شلاق را به طرف او دراز کرد، شوللی‌بای همراه شلاق، خودِ شمشاد را هم از زمین بلند کرد و جلوی زین نشاند. دخترک وحشت‌زده فریادی کشید. برای این که خودش را بر زمین بیندازد، سر و صورت شوللی‌بای را پنجه می‌کشید و فریاد می‌زد: «مادر! به فریادم برس».

در این اثنا مادر شمشاد از راه رسید و خواست دخترش را از دست شوللی‌بای نجات دهد؛ اما وی لگد محکمی به گردنش زد و او را به پشت انداخت. مادر بیچاره ناله‌ای کرد و به سختی بلند شد و با هر دو دست رکاب زین را محکم چسبید. و در حالی که دستش در رکاب گیر کرده بود بر روی زمین

کشیده‌می‌شد. اما وقتی قاراقوش برای پرش از روی گودال به جلو خیز برداشت، دست مادر از رکاب رها شد و با سر درونِ گودال افتاد.

شوللی‌بای که در اسب‌سواری مهارتِ چندانی نداشت، نتوانست شمشاد را نگه دارد. در این گیرودار دخترک پایین پرید و از دستِ شوللی‌بای دررفت.

شمشاد در درون گودال جسد غرق در خون مادرش را در آغوش می‌کشید و های‌های می‌گریست. شوللی‌بای سر اسب را برگرداند تا شمشاد را به چنگ آورد. او را از درون گودال بیرون کشید و بر روی اسب گذاشت. شوللی‌بای که شکارش را به دست آورده بود، پا در رکابِ اسب گذاشت تا سوار شود. اما نا گهان‌خنجری با قدرت هرچه تمام بر گردنش نشست، و به او امان نداد. تمام این وقایع در یک چشم به هم زدن اتفاق افتاد.

در این حین اهالی روستا دوان دوان از هر سو به طرف آنها می‌شتافتند. آت‌باقار دستپاچه شده بود. جسد همسرش را در آغوش گرفت و سوار قاراقوش شد و شمشاد را که از ترس زبانش بند آمده بود، بر ترک خود سوار کرد.

آت‌باقار رو به جمعیّت کرد و گفت: «ای دوستان و یاران! پس از این شاید دیداری میسّر نباشد. خدا نگه‌دار».

هنوز حرفش را تمام نکرده بود که صدایی از میان جمعیّت شنید: «آت‌باقار! دارند می‌آیند. بتاز!».

آت‌باقار نگاهی به اطرافش انداخت و با دیدن اقوام شوللی‌بای که شمشیرهای آخته دردست داشتند، افسار اسب را شُل کرد. قاراقوش خود را از میان جمعیّت بیرون کشید و مانند باد رو به سوی کوه تاخت.

آت‌باقار تا وقتی که سیاهی روستا از چشمانش محو نشده بود، از کنار



دامنه کوه رو به مغرب راند. سپس سر قاراقوش را به سوی شن‌زار برگرداند و شب دیر وقت در کنار چاه چوپانی اتراق کرد.

صبح روز بعد همسرش را به خاک سپرد و در همان جا کلبه‌ای برای خود برپا کرد.

او هر روز «دوتار»ش را در دست می‌گرفت و ساز حزن‌آلودی را می‌نواخت و بی‌هیچ خستگی بارها و بارها تکرار می‌کرد. وقتی این ساز را می‌نواخت، غرق در اندوه می‌شد و دست‌هایش می‌لرزید.

چوپان‌ها و بعدها گردچوپان‌ها هر روز در کلبهٔ آت‌باقار جمع می‌شدند و به ساز و آواز او گوش می‌دادند. از او می‌پرسیدند: «آت‌باقار! این سازی را که تو هر روز با هیجان و تأثر می‌نوازی، تا به حال نشنیده بودیم و نمی‌دانیم چه آهنگی است. می‌شود بگویی که این ساز تو چه نام دارد؟».

آت‌باقار جواب داد: «این آهنگ نالهٔ سوزنا کی‌است از درد و رنجِ واقعهٔ سخت و جانکاهی که، برایم اتفاق افتاده است. این آهنگ را خودم ساخته‌ام. نامش «خمار آلا»[1] است.[2]

حاجی قولاق موقامی:

این روایت دربارهٔ چگونگی آفرینش یک آهنگ است.

در روستایی در دشتِ ترکمن، نوازنده‌ای جوان به نام «حاجی» زندگی می‌کرد. او با دوتارش سازها و آهنگ‌های زیبایی می‌نواخت. رفته رفته آوازه‌اش زبان به زبان گشت و به گوش خان رسید. خان با قدرت و لشکری که

۱- خمارآلا: قمار باخته.

۲- مقالهٔ «خمارآلا، داستان پیدایش یک مقام»، ماهنامهٔ فرهنگی - ادبی صحرا، شمارهٔ هشتم، سال اول، آبان ۱۳۷۷، ص ۱۲.

داشت، اموال روستاییان را غارت می‌کرد و هر چیزی را که می‌خواست، به دست می‌آورد. خان سوارانی چند را به خانهٔ حاجی فرستاد تا او را به قصر بیاورند. به دستور خان، وی به عنوان رهبر نوازندگان دربار، در قصر ماند و هر چه تلاش کرد، نتوانست خان را از تصمیمی که گرفته بود، منصرف کند.

روزها پشت سر هم گذشت و «حاجی» ساعاتی از روز را کنار خان و اطرافیانش می‌گذراند و در مجالس آنها با دوتارش آهنگ می‌نواخت.

***

آن روز جشن بزرگی در قصر خان برپا شده بود. جمعیّت زیادی بین آلاچیق‌ها موج می‌زد. خان هم جلوی آلاچیق خودش لم داده بود و به دست‌های حاجی که ماهرانه روی تارها می‌لغزید، نگاه می‌کرد. عرق از سر و روی حاجی جاری بود. اخم‌هایش درهم رفته بود و چین‌های پیشانی‌اش بیش‌تر از همیشه بود. شا گردانش‌هم نشسته بودند و مهارت استادشان را به دیدهٔ تحسین می‌نگریستند.

آهنگ که تمام شد، فریاد تحسین مردم بلند شد. شا گردانش‌از ته دل، خسته نباشید می‌گفتند.

چشم‌های خان قرمز شده بود. جا به جا شد و خمیازه‌ای کشید و گفت: «دستت درد نکنه! آهنگ زیبایی بود! ولی من خوابم می‌آید. بهتر است کمی استراحت کنیم».

حاجی با آستینش عرق پیشانی را پاک کرد و بلند شد. چند نفر از شا گردانش‌به کمک او آمدند و حاجی را به آلاچیق بُردند. حاجی صدای خان را شنید که به اطرافیانش گفت: « کمی‌که خوابیدم، بیدارم کنید! می‌خواهم دوباره ساز بشنوم! ساز بعد از خواب حسابی می‌چسبد!».



حاجی دوتار کوک شده و آمادهٔ خود را جلوی در آلاچیق گذاشت و به درون رفت تا کمی چای بخورد و به سئوالات شا گردانش‌جواب بدهد.

باد ملایمی می‌وزید و بوی دشت و صحرا را با خود می‌آورد. هنوز چشمانِ خان، گرم خواب نشده بود که بادی وزید و به تارهای کوک شدهٔ دوتار خورد. آهنگی آرام و زیبا از آن بلند شد.

خان گوش‌هایش را تیز کرد. باز هم باد همراه خود آهنگ ملایم و خیال انگیزی را از تارهای کوک شدهٔ دوتار به صدا در آورد.

خان حس کرد در صحرایی پر از سبزه و گل قدم می‌زند و چون پری سبک‌بال، با باد همراه است. نا گهان‌باد از حرکت باز ایستاد. صدای تارها هم قطع شد. خان با اضطراب چشم باز کرد و به اطراف خیره شد. از چمن‌زار سر سبز، خبری نبود. هیکل گنده خودش را که دید، با خشم نیم خیز شد. دست‌هایش را به هم زد و داد کشید: «حاجی! حاجی را بیاورید! زود باشید!».

همه به سمت آلاچیق خان دویدند. حاجی هم سراسیمه دوتارش را برداشت وجلوی آلاچیق خان حاضر شد و روی نمدی که برایش پهن کرده بودند، گوش به فرمان نشست.

خان در حالی که به شدّت عرق می‌ریخت، خشمگین از آلاچیق بیرون آمد و رو به حاجی گفت: «بزن! یاالله، زودباش!».

حاجی با تعجب از خان پرسید: « کدامیکی؟».

خان باصدای بلندتری داد زد: «بزن! زیباترین آهنگت را بزن! زود باش!».

حاجی سری تکان داد و شروع کرد. آهنگ بسیار زیبایی نواخت، طوری که همه دست از کار کشیدند و به تماشای حاجی ایستادند. خان چشمانش را بست تا شاید آهنگ زیبا و آرامی را که چند لحظه پیش شنیده بود، دوباره بشنود. اما

این آهنگ با آهنگی که در خواب شنیده بود، فرق داشت. برای همین فریاد زد: «این یکی نه... یکی دیگه...».

دست‌های حاجی روی پرده‌های دوتار خشک شد. همهمه‌ای بین حضّار پیچید. حاجی عرق پیشانی‌اش را پا ککرد و آهنگی دیگر نواخت. اما این یکی هم برای خان دل‌پذیر نبود.

آهنگ که تمام شد، حضّار با رضایت سر تکان دادند و «آفرین» گفتند، اما خان، ناراضی گفت: «آهنگی که من توی خواب شنیدم،این نبود! تو باید آهنگی را که‌من در خواب شنیدم، بِزَنی! اگرنتوانی، بلایی به سرت می‌آورم که تا عمر داری، فراموش نکنی!».

عرق سردی روی پیشانی حاجی و شا گردانش‌نشست. سر و صدا از میان جمعیّت بلند شد:

– آخه چطور ممکنه؟

– این غیر ممکنه!

حاجی گفت: «سرورم! من تمام آهنگ‌هایی را که تا کنون ساخته شده، بلدم. اسم آهنگی که توی خواب شنیده‌اید، چیست؟».

خان با خشم جواب داد: «آهنگی که تا به حال هیچ‌کس آن را نشنیده. آهنگی آرام و زیبا! من اسمش را نمی‌دانم».

آن روز حاجی اکثرآهنگ‌ها را برای خان نواخت، ولی خان هیچ یک از آنها را نپسندید. سرانجام حاجی چند روزی فرصت خواست. خان تا صبح فردا مهلت داد تا حاجی آن آهنگ را بنوازد.

صبح روز بعد، همه جلو آلاچیق خان جمع شده بودند. حاجی هم روی نمدش نشسته و به فکر فرو رفته بود و دستهٔ دوتار را در مشت‌هایش می‌فشرد



و عرق می‌ریخت. دیشب تا صبح، خواب به چشمانش نیامده بود. تنها درونِ آلاچیق نشسته بود و تمرین کرده بود.

خان به چشم‌های قرمز و پُف کردهٔ حاجی نگاه کردوگفت: «حاجی! آوازه‌ات در تمام سرزمین ترکمن پیچیده است. پس آهنگی را که من می‌خواهم، برایم بزن! زودباش!».

حاجی شروع کرد به نواختن. جمعیّت با حیرت به حاجی نگاه کردند. حاجی هیچ‌وقت اولین آهنگش را با آهنگِ مشکلی شروع نمی‌کرد. این اوّلین بار بود که آنها حاجی را این گونه می‌دیدند. خان با پوزخندی بر لب به پُشتی تکیه داده بود و قلیان می‌کشید. آهنگ که تمام شد، چشم‌های همه به لب‌های خان دوخته شد. همه انتظار داشتند که خان آن آهنگ را بپذیرد، اما خان فریاد زد: «جلّاد!».

جلّاد که نقاب سیاهی به چهره زده بود، با شمشیری برهنه از میان جمعیّت گذشتو به سمت آلاچیق رفت.

پوستِ بدنِ حاجی مورمور شد و عرق سردی بر بدنش نشست. جلّاد شمشیرش را بر زمین زد و کُرنشی کرد. خان به حاجی اشاره کرد و گفت: «ده انگشتِ این مرد را قطع کن!».

سر و صدای حضّار پیچید. حاجی گفت: «بگذارید آخرین آهنگم را هم بزنم، آن وقت تسلیم شما هستم».

خان، بی‌حوصله گفت: «می‌دانم که نمی‌توانی آن آهنگ را بزنی، اما چون آخرین آهنگ است، اجازه می‌دهم».

حاجی، غمگین، دوتار را برداشت و شروع کرد به نواختن آهنگی غریب. تا به حال هیچ‌کس آن را نشنیده بود. دیشب وقتی تنها شده بود، آن را ساخته بود. شا گردانش‌با حیرت و کنجکاوی به دست‌های حاجی چشم دوخته بودند تا آن

آهنگ جدید را یاد بگیرند.

از هیچ‌کس صدایی شنیده نمی‌شد. خان هم تا به حال آن آهنگ زیبا را از هیچ نوازنده‌ای نشنیده بود، اما این هم با آن چه که او انتظار داشت، فرق می‌کرد.

حاجی آخرین ضربه را که به تارهای دوتار زد، فریاد شادیِ جمعیّت در فضای قصر پیچید. کسی از بین جمعیّت رو به حاجی کرد و پرسید: «آهای بخشی! این آهنگ را تا به حال از هیچ نوازنده‌ای نشنیده بودیم. این آهنگ ساختهٔ کیست؟»

حاجی سرش را بالا آورد و چشم‌های پر از غمش را به او دوخت و جواب داد: «این آهنگ از خودم است! آن را دیشب ساختم. و هنوز اسمی برای آن نگذاشته‌ام».

ناگهان‌خان بلند شد و با دست به حاجی اشاره کرد و داد زد: «جلّاد! فوراً انگشتان این مرد را بزن! معطل نکن...!»

به این ترتیب، این آهنگ بعدها به سازِ «حاجی قولاق»[1] معروف شد.[2]

آت چاپار موقامی:

«آی‌دوغدی» سرظهر به خانه‌اش برگشت و دید که چند میهمان انتظارش را می‌کشند. با آنها سلام و احوال‌پُرسی کرد و قوری چایِ سبزِ دم کشیده جلوی آنها گذاشت و یکی را هم به پیش خودش کشید. میهمان سکوت را شکست:

ـ خسته نباشید، آی‌دوغدی آقا!

---

۱- قولاق: در زبان ترکمنی یعنی «بریده دست».
۲- یاپراق (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن‌صحرا)، سال ۱۳۷۲، شمارهٔ ۲، صص ۲۲-۱۷.



ـ زنده باشید فرزندانم. البته کشاورزی امسال زیاد هم خستگی ندارد. خوب! جوان‌ها کاری اگردارید بفرمایید!

ـ آی‌دوغدی آقا، ما از «قاضی اؤی»[1] می‌آییم. می‌خواهیم زندگی برادر کوچکمان‌را سروسامانی بدهیم. «بخشی» می‌خواستیم برای عروسی‌اش. صحبت چوپان که بگویید، اهالی آن اطراف ما را می‌شناسند.

ـ پس با خبر خوش آمده‌اید! بگویید «اله‌بردی»جان را می‌خواهید نه من را! بسیار خوب. ان شاءا... معطل نمی‌کند و حتماً می‌آید.

آن روز گذشت و سه روز بعد، اله‌بردی به خانه برگشت. آی‌دوغدی آقا از لحنِ سلام دادنش فهمید که چه اندازه خسته است. اما پیغام میهمانانِ روستایِ «قاضی اؤی» را پیش از هر چیزی به او رسانید. اله‌بردی کفش‌هایش را نکنده رویِ زیرانداز دراز کشید. بعد هم نفسی عمیق کشید و گفت:

ـ پدرجان! عروسی جای خود دارد، دروی محصول را کی شروع کنیم؟ من که‌روزها در خانه نیستم و نمی‌توانم کمکتان کنم.

ـ تو غصهٔ آن را نخور پسرم! بخشی فرزند مردم است. وقتی به دردِ مردم بخوری، مثل این است که به پدرت کمک کرده‌ای!

اله‌بردی در سکوت سقف خانه را می‌نگریست. آی‌دوغدی آقا ادامه داد:

ـ پسرجان! پدر و مادرت خودشان از عهدهٔ کارشان بر می‌آیند. تو برو، چون وقتی تو هم سروسامان گرفتی و عروس به خانه آوردی، شاید مشکل باشد و نتوانی این‌جا و آن‌جا بروی.

ـ این هم حرفی است. نمی‌توانم هر جا که می‌روم او را هم با خود ببرم. راستی آن موقع چه باید کرد؟

---

۱- نام منطقه‌ای است.

- پسرم! مثالی برایت می‌آورم: «در روستایی دور، دختری زندگی می‌کرده که‌عاشق ساز و آواز بوده است. روزها می‌گذرد و سرانجام پدر و مادرش او را به یک بخشی جوان می‌دهند. روزی عروس به خانهٔ پدرش می‌آید. همسایه‌ها دورش جمع می‌شوند و احوالش را می‌پرسند. بالاخره از حال و روزگار داماد سؤال می‌کنند. عروس که از شوهرِ بخشی‌اش دلِ پُری داشته، می‌گوید: «نمک به زخمم نپاشید! اگرقرار باشد دوباره شوهر کنم، نه تنها با یک بخشی ازدواج نمی‌کنم؛ بلکه عروس کسی هم نمی‌شوم که در روستایش یک بخشی زندگی می‌کند!». فرزندم می‌خواهم همین مشکل را با تو در میان بگذارم، اگرعروسمان از این عروس‌ها باشد...

اله‌بردی خنده‌اش را خورد و با جدّیت گفت:

- پدرجان! ما از آن دخترها نمی‌گیریم. همه که مثل هم نیستند...

□□□

«اله‌بردی بخشی» روز چهارم موقع غروب به روستایِ قاضی‌اوِّی رسید. صحت چوپان او را به گرمی پذیرفت و شترش را در جایی بست. به گرمی با او احوال‌پُرسی کرد:

- بخشی، با اسمت آشنا هستم. آفرین بر تو! خواستهٔ ما را به جا آوردی. ان‌شاءا... صحیح و سالم که رسیده‌اید؟ مردم «آخال»[1] چطورند؟

- همه به شما سلام رساندند.

- از همه‌شان ممنونم. زنده باشند.

هنوز تعارفاتِ صحت چوپان تمام نشده بود و به داخل خانه نرفته بودند که چشمان بخشی به شعله‌های آتشی که از دور دیده می‌شد، افتاد. بخشی به

۱ - نام منطقه‌ای است.



اطرافیان رو کرد:

- ببخشید! آن شعله‌های آتش از قبل هم بود؟ یا...

در همین لحظه صدای هراسیدهٔ جارچی‌ها در اطراف پیچید: «آهای مردم هر کس اسب دارد، سوارِ اسبش شود و آماده باشد. یاغی‌ها حمله کردند! آهای...»

همه سوار بر اسب آمادهٔ جنگ شدند. بخشی هم بدون هیچ سلاحی سوار بر شترش شد و با آنها همراه شد. نمی‌دانست چه کار کند. به این طرف و آن طرف می‌رفت و حیران بود. با خودش گفت:

- چه کاری از دستم بر می‌آید؟ توی این اوضاع چه کسی مرا می‌شناسد؟ هیچ‌کس. شاید بتوانم سردستهٔ یاغی‌ها را پیدا کنم. اگرپیدایش کنم با او صحبت می‌کنم. می‌گویم من سلاح ندارم؛ اهل جنگ نیستم. مردم بی‌گناهند. چرا می‌کُشید؟

از شترش سُر خورد. دوتارش را به دست گرفت و درمیانِ تاریکی ناپدید شد. از بینِ بوته‌ها و خار و خاشاک گذشت و آرام طرف یاغی‌ها رفت. به چادر سردستهٔ آنها نزدیک شد. همین که خواست داخل شود نگهبان‌ها او را گرفتند. او را کشان کشان طرفِ سردسته بردند. سردسته تا او را با آن هیبت دید، ابروهایش را در هم کشید:

- این دیگر کیست؟ از کجا پیدایش کردید؟

- خودش آمد!

- کی هستی؟ حرف بزن؟!

- من بخشی هستم.

- بخشی چه کسانی؟

– بخشی ترکمن هستم.

– من هم ترکمنم؛ ولی بخشی‌هایی مثلِ تو به دردم نمی‌خورند. بگو ببینم، برای چه آمدی؟

– من آمدم تا خواهش کنم خون بی‌گناهان را نریزید.

– کدام بی‌گناهان؟! من که به میلِ خودم خون نمی‌ریزم. ما افراد خان هستیم. فقط دستور خان را اجراء می‌کنیم. اگر از جانت سیر نشده‌ای دوتارت را بگیر و تا وقت داری از این‌جا دور شو!

بخشی را کشان کشان از چادر بیرون بردند و در دلِ شب، هول دادند و رفتند. او در حالی که دوتارش را بغل کرده بود به زمین افتاد. به زمین چنگ زد. نمی‌دانست در آن تاریکی مطلق چه کند. آرام آرام به جایی که شترش را رها کرده‌بود آمد. شتر همان جا مشغول خوردن خارها بود. سوار شد و به طرف محل زد و خورد حرکت کرد. در آن تاریکی معلوم نبود چه کسی با چه کسی می‌جنگد. نمی‌شد در میان آن همه سروصدا با کسی صحبت کرد. بخشی می‌خواست فریاد بزند: «آهای یاغی‌ها! جنگ را بس کنید. خوب فکر کنید با چه کسی‌دارید می‌جنگید؟!». اما می‌دانست هر قدر هم فریاد بزند، نمی‌تواند آن غوغا را بخواباند. به ناچار در جایی ساکت‌و آرام مشغول تماشای جنگ شد. در همان موقع کسی آمد و افسار شترش را گرفت و به طرف جلو کشید. بخشی ترسید و خود را روی ماسه‌ها انداخت. خوب که دقت کرد صحت چوپان را دید. او را در آغوش گرفت و پرسید:

– تو چطور در این شلوغی مرا شناختی؟!

– همه از کوچک و بزرگ سلاح به دست دارند. هر کسی برای نجات خودش تلاش می‌کند. تنها تویی که یک‌جا ایستاده‌ای و زُل زده‌ای! مگر می‌شود وقت



جنگ این طور ایستاد؟ همراهم بیا. یاغی‌ها را فراری می‌دهیم. حالا دیگر آنها شروع به عقب‌نشینی کرده‌اند. تمام فکرم تو بودی. این طرف و آن طرف زدم، پیدایت نکردم. با خودم گفتم نکند چیزیت شده باشد. خیلی ترسیدم. آخر تو میهمان من هستی...

آن شب، هر طور که بود، جنگ با رشادت مردم، پایان یافت و یاغی‌ها پرا کنده‌شدند. صبح زود مردمِ روستا کشته‌شدگان را به خاک سپردند.

فردای آن شب، صحت چوپان به جای آلاچیق‌های جشن عروسی، «سایمن»[1] هایِ عزا برپا کرد و در موقعِ روانه کردن بخشی به او گفت:

– سفر به خیر بخشی! اگرخدا قسمت کند دوباره عروسی راه می‌اندازیم.

□□□

وقتِ نماز عشاء بود که «جوما چوپان» با شنیدن صدای پارس سگ‌ها «چا کمن»[2] را رویِ دوشش انداخت و بیرون آمد. بخشی را دید که برگشته است:

– چی شده بخشی! ان شاءا... خیر است؟

– جوما آقا، حالتان چطور است؟ دام‌ها امن و امانند یا نه؟

– خدا را شکر! حالا بیا خانه و خستگی در کن. ببینم چی شده؟! صدایت طوری دیگر شده است!

– جوما آقا! هم صدایم طوری شده و هم صورتم! فعلاً بهتر است یک قوری چایی به من بدهی تا خستگی در کنم. بعد ماجرا را تعریف می‌کنم.

– ای بابا! یک قوری چای که گفتن ندارد!

– جوما آقا! من چیزی می‌گویم و تو چیزی می‌شنوی...

بخشی در حالی که قوری چای جلویش بود هر چه دیده بود برای جوما آقا

---

۱- سایمن: چادر عزا.

۲- چاکمن: بارانی؛ پوشش زمستانی.

تعریف کرد و گفت: «آن چه را که دیده‌ام اگر با زبان دوتار بیان نکنم، با حسرت خواهم مُرد. هنوز هم دلم می‌لرزد».

دوتار بخشی شروع به زاری کرد. جوما چوپان هر از گاهی سرش را با تأسف تکان می‌داد و لبش را می‌گزید و می‌گفت: «عجب... عجب... پس این‌طور... الهی ریشهٔ ظلم و جور بسوزد».

صدای غمگینِ دوتارِ بخشی در صحرا پیچید. بخشی با سازی که می‌نواخت از غم و غصه‌اش می‌کاست. او نفس راحتی کشید و با صدایِ لرزانی گفت:

– جوما آقا! شما اولین کسی هستید که این «مقام» را می‌شنوی. این مقام را به آن جوانان کشته شده، هدیه می‌کنم و اسمش را «آت چاپار»[1] می‌گذارم.

و چند بار دیگر نیز این ساز را نواخت.[2]

□

«آت چاپار» سازی غم‌انگیز و پُرماجراست و به همین خاطر بخشی‌ها شعرهایِ «آغلارین/ می‌گریم» را از داستان «حویرلوقغا – همراه»[3] و «یار سندن/ یار از تو» را از «ذلیلی»[4] با این ساز می‌خوانند.

بأری گل موقامی:

مقام «بأری گل» Bäri gel، یکی از اثرهای نمونهٔ موسیقیِ دوتار ترکمن می‌باشد. این اثر در «مرو» Merv توسط «مراد بک» Murad Bek، بخشیِ حرفه‌ای ساخته شده است. شعر آن متعلق به «علیشیر نوایی» Ali Şir Nevai می‌باشد. در نظر «اسپنسکی» Uspenskiy، «بأری گل» آهنگی فوق‌العاده است.

---

۱- آت چاپار: به معنایِ «اسب می‌تازد» است.
۲- فصلنامهٔ فرهنگی – ادبی یاپراق، سال اول، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۷۷، ص ۶۴-۶۲.
۳- حویرلوقغا – همراه: نام داستانی ترکمنی است که از زبان بخشی‌ها به روزگار ما رسیده است.
۴- قربان‌دوردی ذلیلی: شاعر ترکمن، در قرن نوزدهم.



به نظر «مارک سلوبین» Mark Slobin نیز این مقام نمونهٔ کامل از آثار دوتار ترکمن می‌باشد. قسمت‌های ورودی و میانهٔ آن واقعاً پرشکوه است. این آهنگِ دو صدایی نمونهٔ بارزی از موسیقی مردمی ترکمن‌ها است.

قئرقلر موقامی:

«قئرقلر» Kirklar نیز نام آهنگی است که با دوتار نواخته می‌شود. در نظر «بلیایف» Belyayev این اثر پیشرفته‌تر است. اشعار آن برگرفته شده از حکایت «شاه صنم – غریب» Sah Senem - Garib می‌باشد. هر قسمت از اثر احساسات انسان را تحت تأثیر قرار داده، به او هیجان می‌بخشد. قسمت ساز آن دو صدایی نواخته می‌شود. از لحاظ ساختار درونی اثر تکامل‌یافته‌ای است و نت‌برداری آن توسط «اسپنسکی» انجام شده است.[1]

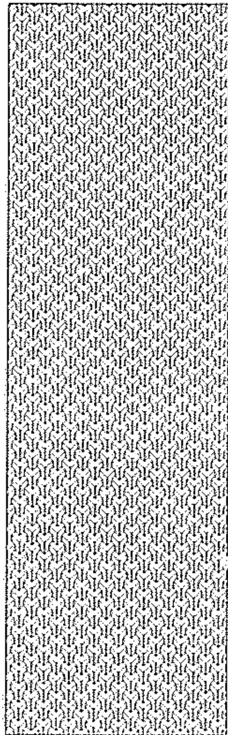
در خاتمه باید اذعان داشت که نوازندگان و آهنگسازان بزرگ موسیقیِ ترکمن، با تبحّر، تجربه، تسلّط و چیرگیِ تمام بر قوانین و سیستم پیچیدهٔ این ساز که مملو از ظرافت‌های فنّی و تکنیکی می‌باشد؛ از لحاظ زیبایی‌های هنری، با بهره گیری‌و الهام از طبیعت، خلاقیت‌های تجسّمی و تصوّرات ذهنی همواره باعث پیدایش و خلق آهنگ‌ها و مقاماتی بس گران‌مایه و بی‌بدیل در زمینه‌های حماسی، تاریخی، عاشقانه، عارفانه، طبیعت‌گرایی و عاطفی بوده‌اند.

---

1- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s.131.

# فصل سوم

## شکل و سبک
## در موسیقی ترکمن



*موسیقی ترکمنی و نقش پیام‌رسانی:*

موسیقی ترکمنی را از نظر نقش پیام‌رسانی و تأثیرگذاری می‌توان به گونه‌های زیر طبقه‌بندی نمود:

الف ـ موسیقی عاطفی:

اجرای این گونه موسیقی به صورت آوازی است. مادر با آوایی حزین، احساسات و آرزوها و تمایلات عاطفی خود را به فرزندش ابراز می‌دارد. این گونه‌موسیقی را لالایی و در اصطلاح ترکمنی «هودی» Hudi می‌نامند.

اشعار لالایی‌ها مشحون از عواطف و احساسات مادرانه و بیانگر آرزوها و تمایلات مادر برای فرزندش می‌باشد.

ب ـ موسیقی تغزلی:

در این گونه، همان طوری که از عنوان آن برمی‌آید، خواننده، سوز و گداز عاشقانه و شرح هجران و فراق معشوق را بیان می‌دارد. موسیقی تغزلی ترکمنی را می‌توان به دو شکل «لأله»خوانی Läle و چوپانی‌خوانی تقسیم کرد؛

ـ «لأله» را دختران جوان در جمع همسالان می‌خوانند. در این جمع معمولاً

یکی از دختران‌سازی به نام «قاووز» Gavuz که همان زنبورک است، می‌نوازد، و یکی دیگر از دختران که از صدایی خوش بهره‌مند است، می‌خواند، و شوری برمی‌انگیزد.

-«چوپانی‌خوانی»، شکلی دیگر از موسیقی تغزلی است. در این نوع موسیقی چوپانان به همراه نوای نی خویش، اشعاری را در شکایت از سختی روزگار و در هجران و فراق یار می‌سراید و می‌خواند. هم‌چنین از مضمون این نوع موسیقی، نحوهٔ زیست و زندگانی ترکمن‌ها را که به صورت رمه گردانی و کوچروی بوده است می‌توان فهمید.

پ - موسیقی حماسی - رزمی:

در این گونه از موسیقی، «بخشی» همراه با نواختن دوتار به خواندن اشعاری می‌پردازد، که شرح قهرمانی‌ها و حماسه آفرینی‌های مبارزین و قهرمانان ملی است. شیوهٔ اجرای این گونه موسیقی، به صورت «نقل خوانی» است.

ت - موسیقی بزمی:

این گونه موسیقی، در مجالس عروسی و جشن‌هایی از این دست اجراء می‌شود. «بخشی»ها با نواختن دوتار و کمانچه و با آوایی روح‌افزا به خوانندگی می‌پردازند و موجبات سرور و شادمانی میهمانان را فراهم می‌سازند. اشعاری که همراه با این گونه موسیقی می‌آید. مشحون از لطف و زیبایی و امید به زندگی و یادآور روزهای خوشی می‌باشد.

ث - موسیقی آیینی:

این موسیقی در آیین‌ها و مراسم خاصی اجراء می‌شود، و در آن رابطهٔ انسان با خدا و مفاهیم معنوی زندگی بیان می‌شود. موسیقی آیینی در چهار



شکل: «مولودی خوانی»، «نوحه خوانی»، «ذ کر»و «پُرخوانی» در میان مردم رخ می‌نماید، که هر کدام کاربُردی ویژه و میدان عمل خاص خود را دارا می‌باشند.[۱]



## *شیوه و شکل‌های اجرایی:*

موسیقی ترکمنی را از نظر شکل اجرای آن می‌توان به شرح زیر طبقه بندی نمود:

الف - سازی.

ب - آوازی.

پ - سازی - آوازی.

الف - سازی:

در این شکل اجراء، که فقط در آیین «پُرخوانی» اجراء می‌شود، نوازندگان یا «بخشی»ها به نواختن دوتار در مقام «نوایی» می‌پردازند، بدون این که کسی آواز بخواند.

ب - آوازی:

«هودی»، «مولودخوانی»، «نوحه‌خوانی» و «ذ کر»در این شکل اجرایی قرار می‌گیرند. که شامل آوازهایی بدون همراهی ساز است.

پ - سازی - آوازی:

رایج‌ترین و گسترده‌ترین شکل اجرای موسیقی ترکمنی ، شکل سازی - آوازی است. «نقل خوانی»، «شب خوانی»، «چوپانی خوانی» و «لأله خوانی» گونه‌های مختلف این شکل می‌باشد. گروه نوازندگان و در اصطلاح، «بخشی»ها که از دو نفر دوتار زن و یک نفر نوازندهٔ کمانچه تشکیل

۱- مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم شناسی سازمان میراث فرهنگی، صص ۱۴-۱۱.

شده است. سازهایشان را با هم «هم کوک» می‌کنند، و سپس شروع به نواختن آهنگی می‌نمایند. ابتدا قطعه‌ای را به عنوان پیش درآمد و در اصطلاح ترکمنی «پیاده» می‌نوازند، سپس وارد آهنگ اصلی می‌شوند و پس از آن شروع به خواندن می‌نمایند.[1]

«نقل خوانی»، یکی از شیوه‌های اجرایی موسیقی ترکمن است که بیش‌تر در سبک‌های «یموت گوگلان» و سبک «چاودر» استفاده می‌شود. در این نوع موسیقی، نوازندهٔ دوتار ترکمن (بخشی)، حکایتی، قصه‌ای و یا داستانواره‌ای از گذشتگان باز می‌گوید و در میان قصه‌هایش، اشعاری از زبان قهرمانان می‌خواند، که شرح قهرمانی‌ها و حماسه آفرینی‌های مبارزین و قهرمانان ملی این قوم است.[2]

«نقل خوانی»ها در گذشته تاریخی و در مقاطع خاصی از تاریخ این مردم، موجب حرکت‌های اجتماعی می‌شده است. به این معنی، که دسته‌ها و گروه‌هایی از جوانان به این وسیله برانگیخته می‌شدند، و علیه ظلم و ستم اربابان و خوانین قیام می‌کردند. هم‌چنین در مواقعی که مورد هجوم مهاجمان بیگانه قرار می‌گرفتند به دفاع و پایداری برمی‌خاستند.

«شب خوانی» نیز شکلی دیگر از این موسیقی است. به این ترتیب که، در طول شب‌های بلند زمستان و یا در مجالس و میهمانی‌های خصوصی، افرادی که‌از صدایی خوش بهره‌مندند و یا افرادی که مهارتی در نواختن سازی دارند، در آن مجالس به خواندن و نواختن می‌پردازند و سایرین را مسرور می کنند.[3]

نوع دیگری از شیوه‌های اجرایی موسیقی ترکمن، «غزل خوانیِ» نوازنده

---

۱- همان منابع، ص ۱۵-۱۴.
۲- آهنگ، ویژه‌نامهٔ یازدهمین جشنوارهٔ موسیقی فجر، اسفند ۱۳۷۴، ص ۳.
۳- مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، ص ۱۴-۱۳.



همراه ساز خویش است. در شیوهٔ غزل خوانی، نوازندهٔ دوتار ترکمن می‌کوشد در دستگاه‌های مختلف موسیقی ایرانی، با ساز سُنّتی خود حق مطلب را ادا کند. در سال‌های اخیر در شیوهٔ غزل خوانی حماسه‌های فردوسی، غزلیات حافظ، سعدی و ... ارائه می‌شود.[1]



### سبک‌های نوازندگی:

بین مسایل جغرافیایی و سبک‌های موسیقی ترکمنی یک ارتباط و وابستگی خاص وجود دارد که نمی‌توان آنها را از هم منفک ساخت و به صورت انفرادی مطالعه نمود. بنابر این مطالعهٔ جغرافیایی و فرهنگی هر منطقه بهترین وسیلهٔ شناخت و ارزیابی شیوه‌های اجرایی و سبک‌های رایج موسیقی، هم‌چنین تعیین نوع اختلاف میان آنهاست.

در تقسیمات کلی مناطق جغرافیایی می‌توان گفت سرزمین مسکونی ترکمن‌ها از دو بخش دشت و کوهستان تشکیل شده است. بنابر این موسیقی ترکمنی را که شکل و مختصات مختلف دارد و از جغرافیای منطقه الهام گرفته است می‌توان برحسب موقعیت جغرافیایی به دو نوع کلی تقسیم نمود:

الف ـ موسیقی دشت: که دارای موسیقی ملایم‌تر و درونی‌تر است.

ب ـ موسیقی کوهپایه: این موسیقی توأم با فریاد است و در مقایسه با مردمِ دشت قوی‌تر، رساتر و گاه تندتر است. خصوصیات این موسیقی دقیقاً منطبق با شرایط زیست محیطی کوهپایه نشینان ترکمن صحرا است.

سبک‌های رایج موسیقی و دوتار نوازی در ترکمن صحرا بسیار متنوع و متفاوت از یک دیگر است. بارزترین علل این وجه تمایز و چندگانگی سبک‌ها را

---

۱- آهنگ، ویژه‌نامهٔ یازدهمین جشنوارهٔ موسیقی فجر، اسفند ۱۳۷۴، ص ۳.

می‌توان به سبب ویژگی‌های اقلیمی، تقسیمات جغرافیایی منطقه، اوضاع اجتماعی - اقتصادی و شرایط قومی - فرهنگی دانست. در این خصوص می‌توان به سبک‌هایی همچون:

ـ سبک آخال، سبک ماری، سبک سالور، سبک ساریق، سبک چاودئر، سبک یموت گوگلان، سبک آرقاچ و سبک دامنه اشاره نمود. که در هر کدام از این سبک‌ها، تنها برحسب نواحی مختلف تفاوت‌هایی در شیوهٔ اجراء و روش نواختن مشاهده می‌شود.

نمودهای متمایز انواع آوازی متعلق به این سبک‌ها را می‌توان در حدودهای زیر و بمی دامنهٔ صدا، میزان تکرار و بازگویی افعال در کلمات آهنگ، شیوهٔ خاص استفاده از صدا، نوع ساز صوتی که صدا را همراهی می‌کند و طریقهٔ به کارگیری آن جستجو کرد.

«موسیقی ترکمنی دارای اسلوب‌های ویژه‌ای در اجرای قطعات مختلف می‌باشد که موجب پیچیدگی‌های خاص در این موسیقی شده است. طنین صوت، شدت صوت، ارتفاع صوت و... هر یک مستلزم اندیشه و تمرکز حواس و دقت و تداعی معانی است و به همین دلیل است که برای افراد ناآشنا به این موسیقی در عمق فهم موسیقی ترکمن میسّر نبوده و نوعی یکسانی در اجرای قطعات آن برای این قبیل افراد مشاهده می‌شود.

ظرافت‌های کار در موسیقی ترکمنی و پیچیدگی‌های فراوان آن باعث چنین توهّمی می‌شود در حالی که فردِ آگاه‌به موسیقی وقتی که در موسیقی ترکمنی دقیق می‌شود یک نظم بسیار اساسی و خیلی ظریف را در نغمه‌های آن احساس می‌کند.

این پیچیدگی‌ها و ظرایف اجرای تکنیکی به حدی است که به رغم آن که



موسیقی ترکمن عموماً قابل پیاده شدن بر روی نت می‌باشد ولی در برخی موارد نت نیز جواب‌گوی قسمت‌های خاص آن نیست».[1]

اجراء و کمپوزیسیون‌های دوتار مهم‌ترین اثر موسیقی ترکمن است که باید بر روی آن تأمل کرد. در این زمینه بلیایف چنین می‌گوید: «موسیقی ترکمن از نظر هنر، معنی، خیال و مهارت از پیشرفته‌ترین اثرهاست. بدین خاطر آثار دوتار این گونه شروع و خاتمه می‌یابد:

۱- تم‌های اصلی و مادر، در ابتدای آهنگ با تُن صدای پایین آغاز می‌گردد.

۲- تُن صدای قسمت میانه همیشه بلند گرفته می‌شود.

۳- پایان آهنگ نیز همانند شروع آرام آرام خاتمه می‌یابد».



آثار دوتار ترکمن با ورودی پر شُکوه صورت می‌گیرد. کلیات و پیشرفت موسیقی و افکار آن تا پایان اثر با روندی پر احساس ادامه می‌یابد. در قسمت میانه، اثر به نقطهٔ اوج خود می‌رسد. سپس با روندی دینامیک[2]، اثر قوی‌تر و مشکل‌تر می‌شود. آثار دوتار وابسته به یک انگشت است. احساس و تجربهٔ نوازنده، اثر را قوی‌تر می‌سازد.[3]

در هر اثر هنری دو جذبه وجود دارد؛ نخست زیبایی اثر. دوم انگیزهٔ آفرینش آن. هنرمند با خلق یک اثر، تمام مصالح و امکاناتی را که در اختیار دارد، به کار می‌برد و به یک سو هدایت می‌کند، اما اجرای خوب، صحیح و واضح ساخته‌های موسیقی نیز کار آسانی نیست. هر نوازنده‌ای باید با آهنگی که‌به وی محوّل شده است به خوبی آشنا باشد تا دچار انحراف و خطا نشود. لذا هر نوازنده‌ای دقیقاً باید بداند که در چه لحظه‌ای لازم است بنوازد و در

---

۱- روزنامهٔ ابرار، آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.

۲- دینامیک: شدت یا ضعف صدا.

3- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s.131.

چه وقت از نواختن خودداری کند. به علاوه او باید بداند که چه بخشی از آهنگ را با صدای بلند و یا آهسته و چه بخشی را تند و یا بطئی و آرام اجراء نماید.

بنابر نظریهٔ کارشناسان و اهل فن در موسیقی ترکمن، برخی از تکنیک‌ها و فنون به خاطر صعوبت اجرای آنها از سوی هنرمندان کنار گذاشته می‌شود در حالی که این تکنیک‌ها وجه مشخّصه موسیقی ترکمن می‌باشد و یادگیری و حفظ این تکنیک‌ها لازم است.

### *بخشی‌ها از لحاظ سبک‌های نوازندگی:*

سبک نوازندگی در موسیقی ترکمن به زبان ترکمنی «یول» Yol نام دارد.بخشی‌ها همهٔ «غوشغی»های خلق را با ترنّم در آهنگ‌ها و سبک‌هایی به اسم «یول» به شکل «آیدیم» در می‌آورند.

از لحاظ سبک‌های مختلف نوازندگی بخشی‌های ترکمن به گروه‌های زیر تقسیم می‌شوند:

الف ـ
- چولاق بخشی ـ متولد ۱۸۳۵.
- غوربان بخشی – متولد ۱۸۵۹.
- قارلی بخشی – فرزند یول امان – متولد ۱۸۹۷.

ب –
- قره شاهیربخشی – وفات ۱۸۸۴.
- سوپی بخشی.
- مامت آنه بخشی – متولد ۱۸۸۴.

پ –
- پتک بخشی.
- الله‌نور بخشی.
- جوما مراد بخشی ـ متولد ۱۸۸۴.



ت –
- حال نیاز بخشی.
- حان جان قجق‌چی.
- باباجان ایشان قجق‌چی – متولد ۱۸۶۳.[1]



### *دستگاه‌های نوازندگی:*

موسیقی ترکمنی دارای چهار دستگاه است که عبارتند از:

۱ـ دستگاه مُخمّس.
۲ـ دستگاه نوایی.[2]
۳ـ دستگاه قئرئق‌لر.
۴ـ دستگاه تشنید.

در هر دستگاه صدها مقام نواخته می‌شود. که برای یادگیری و آموزش دوتار نوازی، ابتدا به سا کناز دستگاه «موخمماس» آغاز می‌نمایند.

کسانی‌که نواختن دوتار را آزموده‌اند می‌دانند که این سازی است پرتوقع و سرکش، اما وقتی به دست نوازنده‌ای توانا می‌افتد، مطیع و رام می‌شود، به زانو درمی‌آید، گاه می‌خندد، گاه گریه می‌کند و صداهای بسیاری را مترنّم می‌سازد.

در طول سالیان دراز تجربه ثابت کرده است که برای فرا گیری‌اصولی و درست دوتار و حدا کثرِاستفاده از وجود معنوی این ساز سنخیّت لازم است.

---

1– В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка, том 1,с.67.

۲– گسترش ادبیات و فرهنگ ترکی را شاعر بزرگی چون «امیر علیشیر نوایی» (۸۴۵–۹۰۷ هـ) ادامه داده و با سرودن اشعار به زبان‌های ترکی و فارسی در دربار «سلطان حسین بایقرا» سهم بسزایی ایفاکرده است. اشعار وی به طور وسیع در بین ترکمن‌ها گسترش یافته است به گونه‌ای که در دستگاه‌های موسیقی ترکمنی، دستگاه «نوایی» وجود داشته و در پرده‌های دوتار ترکمن نیز پرده‌ای به نام «نوایی پرده» به نام وی ثبت شده است. ر.ک. سیری در تاریخ سیاسی – اجتماعی ترکمن‌ها، امین الله گلی، نشر علم، ص ۸۱. و نیز، امپراطوری صحرانوردان، رنه گروسه، چاپ انتشارات علمی و فرهنگی ، ص ۷۷۱.

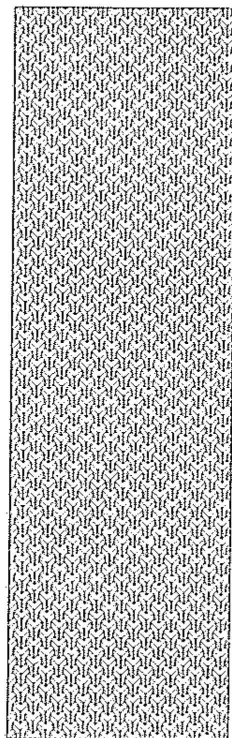
اصولاً فرا گیرنده‌در صورتی که دارای تفکر معنوی باشد، نتیجهٔ الفت ایشان با این ساز، معجزه‌آسا و به طرز مطلوب موفق خواهد بود. این به معنی جاذبهٔ واقعی دوتار است. اما در صورتی که بر خلافِ اصلِ یاد شده، فرا گیرندهٔدوتار آن را به خدمت نفسانیت خویش گرفته و از نغمات عرفانی‌اش استفادهٔ غیر روحانی بنماید بدون تردید نتیجهٔ مثبت و ارزشمندی نخواهد گرفت. زیرا روحانیت دوتار از اصولی است که به هیچ عنوان نمی‌توان برخلاف آن زمزمه‌ای سرداد.

اما برای این که قطعات و ساخته‌های آهنگ سازان را بهتر و عمیق‌تر بفهمیم، لازم است یاد بگیریم که چگونه باید موسیقی را درک کنیم. یعنی هر چه بیش‌تر و دقیق‌تر به اثرهای موسیقی گوش دهیم و ابتدا از قطعات ساده شروع کنیم‌تا به آهنگ بغرنج‌تر و پیچیده‌تر برسیم.



# فصل چهارم

## موسیقی درمانی



## نمایش‌های کهن و ریشه‌های آن:

مقولهٔ هنر، از مباحث بسیار حساسی است که هم از دید زیبایی‌شناسی و بُعد عاطفی و احساسی و هم به مفهوم روانی یعنی وسیله‌ای برای تهذیب روح انسان و «بهداشت روان» کاربرد وسیعی دارد.

هنر عبارت از یک نوع بیان احساس غیر ارادی بشر و محصول تمدن می‌باشد. هنر معمولاً در ابتدای تشکیل یک جامعه خود را نشان می‌دهد و با نخستین نمود خود نوع فرهنگ آن جامعه را مشخص می‌نماید. در واقع می‌توان گفت وقتی جامعه آرامش و سکون نسبی را برای افراد خود فراهم آورد هنر قبل از هر چیز نقش نوعی درمان نگرانی‌های فردی اعضاء جامعه را به عهده می‌گیرد. هنر انسان را به صورت خدای جهان در می‌آورد تا در تصوّر خود خوشبختی را شناخته و کشف کند. این حالت با استفاده از وسایل و اشیاء معماری، تصویرها، شکل‌ها، حرکات و نمایش‌های تقلیدی، احضار ارواح و تجسّد، تلقین، آهنگ‌های موسیقی و تبدیل آن به ریتم‌ها و تغییر دیدگاه‌های مناظر و یا اصوات با آهنگ‌های لطیف و تخیلّی به وجود می‌آید.

هنر بر هرگونه نگرانی و اضطراب بشر غلبه کرده باعث عروج افکار درونی او به سوی یک ایده‌آل رؤیایی می‌شود به همین دلیل است که رؤیا و تفکّر عمیق که‌نقشی در عشق و مرگ دارند باعث تحریک احساس و نوعی حالت لطیف شده آرامش و خوشی خاصّی را به وجود می‌آورد.

نیروی ابراز افکار و نمایاندن هنر درونی در واقع عبارت از روح فرد است که‌با کشش مرموزی منتهی به حل و کشف اسراری می‌شود که منبع آن اسرار مسایل و مشکلاتی است که در زندگی روزانه به فکر و مغز انسان رسیده است. این نیروی مرموز قدرت عجیبی دارد که انسان را به مسایل شیطانی و جادویی که‌تمام زندگی بشر را احاطه کرده عادت داده و او را آمادهٔ مقابله با آنها می‌نماید.[1]

بسیاری از سنت‌های انسان ابتدایی و قبایل بدوی هنوز هم با تغییراتی در میان مردم پیشرفتهٔ شهرها و روستاهای دنیای متمدن وجود دارد؛ به طور نمونه ورد خواندن و آواز جمعیِ بعضی از گروه‌های سرّی توأم با تکان دادن سر و بدن تا رسیدن به حال خلسه و جذبه و انواع کارهای جادویی دیگر با هدف‌های مختلف در میان اکثرمردمِ تیره‌های دور از شهرها و منزوی از این قبیل هستند.

به طور کلی پیدا کردن ریشهٔ اعتقادات انسان ابتدایی که مراسم خاصی را برای روان درمانی و تأثیر موسیقی در آن به عمل می‌آورد خیلی مشکل است زیرا ریشهٔ این اعتقادات در میان ملل به کلی فراموش شده، ناچار به طور قطع نمی‌توان گفت که کدام یک از مراسم و سنت‌های امروزی باقی ماندهٔ آن اعتقادات است، فقط به نظر می‌رسد آثار این عقاید و سنت‌ها را از روی بعضی از

۱- دهکده‌های جادو، ص ۲۳۳-۲۳۲.



خطوط و نوشته‌های کهن می‌توان به دست آورد.

برای آن که فرهنگ و آیین مردم ترکمن را در این زمینه بهتر بشناسیم، سزاوار است که سرگذشت آنها را از این لحاظ از ازمنهٔ باستانی و قدیم‌تر شروع کرده به اختصار از آن سخن گوییم.



### *شامانیسم در مذهب ترکان:*

مجموع اعتقادات و آیین‌ها و رسوم پیش از اسلام مردم ترکمن، اینک به عنوان «دین و آیین شامان» مورد توجه محققان قرار گرفته است. این آیین، مانند همهٔ ادیان و آیین‌های نخستین بشری، روی اصل طبیعت پرستی و احترام و ستایش به حیوانات و عناصر و مظاهر سود رسانِ طبیعت بنیاد نهاده شده است.

آن چه در قرن هفتم و هشتم بر روی سنگ نوشته‌اند و به نام «کول‌تگین» Kül Tegin در «کوشو- تزایدام»[1] Kosho-Tzaidam وجود دارد با عباراتی حماسه مانند اعتلاء ترکان را به اوج عظمت بدین ترتیب وصف می‌کند: «هنگامی که‌آسمان کبود (گؤک‌تانگری)[2] در بالا و زمین تیره در پایین آفریده شد بین این دو، فرزندان انسان نیز به وجود آمدند. مافوق فرزندان آدم اجداد من «بومین خاقان» Bumin و «ایستمی خاقان» Istemi جای گرفتند...».

افکار و اندیشه‌های اخلاقی که در این سنگ نوشتهٔ مشهور حماسی گنجانده‌شده از عقاید قدیمی راجع به خلقت دنیا که پایهٔ مذهب شمنی ترکان و

۱- «کوشو - تزایدام» در جنوب شرقی سلنگان و رودخانهٔ اورخون و در شمال قراقورم واقع است. ر.ک. امپراطوری صحرانوردان: رنه گروسه، چاپ انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۱۶۵.
۲- «گوک تانگری» Gök Tangri: گوک به زبان ترکی به معنای آبی و آسمان است و تانگری به معنای خداست، در نتیجه واژهٔ گوک تانگری به معنای خدای آسمان است. ر.ک. ایران و ترکان در روزگار ساسانیان، عنایت‌الله رضا، چاپ انتشارات علمی و فرهنگی.

مغولان بوده تراوش نموده است. بنابر خلاصه‌ای که «و. تومسون» تهیه نموده اساس این کیش بسیار سهل و ساده بوده است. دنیا از طبقات متعددی که بر روی هم قرار دارد تشکیل گردیده و هفده، طبقهٔ فوقانی آسمان را تشکیل می‌دهد که مرکز نور و روشنایی است.

هفت یا نُه، طبقهٔ تحتانی دنیای زیر زمینی را تشکیل می‌دهد که مرکز ظلمت و تاریکی است. بین این دو طبقات، سطح زمین است که جایگاه انسانی است. آسمان و زمین مطیع یک موجودی بسیار عالی‌قدر می‌باشند که در بالاترین طبقهٔ آسمان جای دارد و او را به نام آسمان خدا شده «تانگری»[1] Tangri می‌نامند. آسمان نیز اقامتگاه ارواح متقی است همان طور که دنیای تحتانی جهنم مردمان خبیث می‌باشد.[2]

سیّاحان دیگری به نام «پلانو کارپینی» Plano Carpini، کشیشی که به سال ۱۲۴۵ میلادی به قراقورم، نزدیک رود اورخون در مغولستان، رفت و مطالعات خود را دربارهٔ مغول‌ها به رشتهٔ تحریر درآورد. و «ویلیام روبروک»، کشیشی‌که در سال ۱۲۵۳ میلادی برای تبلیغ مسیحیت از راه استانبول به مغولستان رفت. و دو سال بعد، از راه ایران و آسیای صغیر برگشت و از سفر خود گزارش‌های جالبی به یادگار نهاده چنین می‌نویسند: «مذهب این چادرنشینان، کیش سادهٔ طبیعت پرستی بود. برای کسانی که عمر خود را در آن استپ باز می‌گذراندند، آسمان و اجرام آسمانی، رُعب‌آور و قابل احترام بودند. و «تانگری» که یک نام قدیمی ترکی به معنی فلک نیلگون ابدی است، توصیف کنندهٔ یک خدای تقریباً شخصی می‌باشد که همهٔ قدرت‌ها از او

۱- تانگری: خدا، عرش، آسمان.
۲- امپراطوری صحرانوردان، ص ۱۶۶-۱۶۵.



سرمشق می‌شود. به نظر برخی از بیابانگردان، تانگری، به عنوان یک حامی مقدس، با مردم خویش ارتباط مستقیم داشت. در دیدهٔ برخی دیگر، این ارتباط تنها از طریق وساطت «شمن»ها (یعنی روحانیون و جادوگردان) برقرار می‌گردید که در حال جذبه و بی‌خودی، بر آسمان صعود می‌کردند و از ارادهٔ آن خدا آ گاه‌می‌شدند».[1]

در اساطیر و افسانه‌های ترک باز چندین خدا وجود دارد یکی الههٔ «اومایی» Qumai است که حافظ اطفال است و بدون تردید یک الهه‌ای نیز برای زمین می‌پنداشته‌اند که در کوه «یوتوکین» یا «ایتوگان» تصویر آن است و آن را «اتوکن» یا «ایتوگان» می‌نامیدند. و بسیاری از ارواح که در خاکو آب مسکن دارند («یرسوب» و ترک امروزی «یرسو») Yär-Sou مخصوصاً عده‌ای ارواح در کوه‌ها و سَرِ چشمه‌ها و امکنهٔ مقدسه «ایدوک» Iduk جای داشته‌اند. این خدایان همراه با خدایان خورشید و ماه، نیروی‌های طبیعی، کوه‌ها، رودهای مقدّس، ارواح سران و دیگر ارواح مورد پرستش قرار می‌گرفتند.[2]

نوعی پرستش آتش نیز در این آیین دیده شده است به طوری که یکی از زائرین چینی به نام «هیووان-تزانگ» Hiuan-Tzang در سال ۶۲۹ میلادی مطابق با هشتم هجری جهت تبلیغ بودیسم از راه ترکستان به هندوستان رفته دربارهٔ ناحیهٔ «ایسی‌گول»[3] Issi-Gull می‌نویسد: «برخی از ترک‌ها زردشتی بودند، آنها آتش را مقدّس می‌دانند و از نشستن بر روی چوب اجتناب می‌کنند معتقدند که چوب حاوی آتش است».

۱- تاریخ فتوحات مغول، ص ۲۵-۲۴.
۲- امپراطوری صحرانوردان، ص ۱۶۶.
۳- «ایسی‌گول» دریاچه‌ای در شمال شرقی قرقیزستان، در آسیای مرکزی است که ۱۸۵ کیلومتر طول و ۶۰ کیلومتر عرض دارد. ر.ک. تاریخ فتوحات مغول، ج.ج. ساندرز، چاپ انتشارات امیرکبیر، ص ۴۷.

مورخ بیزانسی «تئوفیلاکت سیموکاتا» Theophylacte Simocatta می‌گوید که: «ترکان برای آتش حرمتی به طور خارق‌العاده قایلند». به طور مثبت می‌دانیم که نفوذ مزدیسنای ایرانی بین آنها محسوس بود و حتی خدایی «هرمزد» را قبول کرده بودند. و اضافه می‌کند که: «آنها آب و هوا را محترم می‌دارند».[1]

از آن چه گذشت، بر می‌آید که، پیش از اسلام، ترکمن‌ها متأثر از تفکرات اجتماعی و مذهبی ماوراءالنهر نظیر بودائی، مانویت و در بعضی از مناطق چون سایر گروه‌های ساکن‌در آسیای میانه پیرو آیین «شامانیسم»[2] Şamanism بودند، به طوری که تمام وظایف مذهبی ایشان به وسیلهٔ «شامان»[3] Şaman یا روحانی آیین شامانیسم در شب و در مقابل آتش انجام می‌گرفت.[4]

شامان‌ها در پندار خود با ارواح تماس می‌گیرند. در حالی که طبل بزرگی می‌کوبند، دیوانه‌وار می‌رقصند تا به حالت خلسه فرو روند و از بادها و ارواح بخواهند تا جسم و جان بیماران را آزاد نمایند. شغل شامان این است که خود را

---

۱- امپراطوری صحرانوردان، ص ۱۶۳-۱۶۲.

۲- «شامانیسم» نامی است که به مذهب نژادهای محلی شمال آسیای مرکزی داده شده است. این مذهب، اساساً عبارت است از عقیده به ارواح خیر و شر که در نتیجهٔ اوراد جادوگر که شمن خوانده می‌شود، می‌توانند به آدمی سود یا زیان برسانند. ر.ک. تاریخ فتوحات مغول، ص ۲۱.

۳- شامان: اصل این کلمه، به زبان سیبریایی است که از طریق روسیه به زبان‌های علمی اروپایی راه یافته و به صورت «شمن» درآمده است. شامان به زبان تنگرز یا تونگوز Tungus - که یک زبان آلتایی در سیبری مرکزی است - یعنی کسی که منقلب شده است. کسی که به حالت وجد و خلسه فرو رفته است. ر.ک. تاریخ جامع ادیان، جان بی‌ناس، چاپ علمی و فرهنگی، ص ۱۷-۱۶. و نیز، تاریخ فتوحات مغول، ص ۲۱. نیز، مجلهٔ نمایش، نشریه‌ای از مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شمارهٔ هشتم (دورهٔ جدید)، خردادماه ۱۳۶۷، ص ۷.

۴- ایرانیان ترکمن، ص ۱۵۶-۱۵۴.



چنان تهییج کند که به شیدایی و شوریده حالی روحِ جن‌زده برساند. به عبارت دیگر او باید خود را، هم از لحاظ میزان هوشیاری و هم از نظر نیرو، به حد سرمستی بالا ببرد. وقتی به چنین مرحله‌ای از تفوق رسید، قدرت تسلط بر بعضی ارواح، به ویژه ارواح بیماری‌زا و مرگ‌آور، را پیدا می‌کند. آنگاه می‌تواند، از طریق شیطان‌زده ساختن یا افسون‌کاری، آن ارواح شریر به درون وجود مردم بفرستد یا، از راه جن‌گیری، آنها را از کالبد مردم بیرون براند.

اگر بیمار سرانجام بخت بهبودی داشته باشد، به این اعتقاد کامل ایمان می‌آورد که روح شیطان، که موجب بیماری او بوده، اخراج شده است، و شامان نیز به نوبهٔ خود شک نمی‌کند که شوریدگی حال او کامل بوده و توانسته است چنان که رابطهٔ مستقیمی با روح شیطان برقرار سازد که با تهدید او را بیرون راند.[1]

پس از گسترش اسلام، ترکمن‌ها از اعتقادات خود نسبت به خورشید، آتش و دیگر نیروهای طبیعی دست برداشته و به خدای یگانه اعتقاد و ایمان آوردند. ولی بسیاری از مسایل فرهنگیِ پیش از اسلام خود از جمله آوازها را به طور کامل‌حفظ کرده‌اند. از جملهٔ این مسایل یکی مراسم بیرون راندن قدرت ناپاک است که به آن «پُرخوان» Porkhan گفته می‌شود.

این مراسم به وسیلهٔ شامان انجام می‌شود که آواز می‌خواند و مراسم با مخاطب ساختن شیطان پایان می‌یابد. آواز شامان در این مراسم با «دوتار» همراهی می‌شود.[2]

---

۱- تاریخ جامع ادیان، ص ۱۷-۱۶.

۲- ایرانیان ترکمن، ص ۱۹۶.

### سازهای ترک و اساس‌های متکی بر دین و باور:

قوپوز و ساز، یکی از سمبل‌های فرهنگ و رسومات ترک است. این فرهنگ، امروزه با احساس، علاقه و احترام به ساز ادامه دارد. در این فرهنگ، موسیقی، تنها نوعی افزونی برای لذّت، نشئه، عشق، غم و شادی نیست. بلکه صدا و ریتم عاملِ اتحاد ملی، روحیه دهنده به اردو در جنگ، نظم‌دهنده به لشکرکشی و راهپیمایی است. موسیقی، قوپوزها و یا ساز به عنوان آلتی اجتماعی، مداوا کننده،استراحت بخش روح، تقویت کنندهٔ قدرت اراده‌ها و در عین حال ایجاد کنندهٔ اتحاد در جوامع است. در واقع می‌توان گفت که:

۱- سمبلی از اولیاء و بزرگان است.

۲- سمبلی از خبردهندهٔ سرنوشت شهیدان است.

۳- صدای ارتباط با بزرگان، اولیاء، کمک و مدد خواستن از آنهاست.

۴- صدایی است آسمانی و به دلاورانی که با قوپوز تمجید شده‌اند قدرت می‌بخشد.

۵- صدای مسعودِ قوپوز، صدایی است که به مردم خبر می‌دهد و آنها را هوشیار می‌کند.

۶- صدای قوپوز، صدای مبارکی است که روح‌های خوب را صدا می‌کند و روح‌های خبیث را دور می‌کند.[1]

### باکسی‌های عصا به دست با قوپوزهای زنگ‌دار:

واژهٔ «با کسی»،«با کسا»و «باخشی»، امروزه در آسیای میانه و در اکثر جوامع ترک به نوازندگانی که ساز می‌نوازند گفته می‌شود. «رادلف» Radlf

1- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s. 4-5.



آیین با کساهای‌قرقیزی را چنین تعریف می‌کند: «آنها سازهای خود را در حال و هوایی عبادت گونه می‌نوازند و نمونه‌ای از شامان‌های خیلی کهن است که تا زمان ما آمده‌اند. در بیماری‌ها، به عنوان کمک کننده دعوت می‌شده‌اند. با کساها،به جای دُهل شامان‌ها، سازهای دو تاره دارند. کناره‌های آن، با رنگ و ورقه‌های فلزیی که صدا می‌دهند تزیین شده است. هم چنین عصا حمل می‌کنند. چرا که عصا و قوپوز، در نظر آنان سمبل اولیایی بوده است. در قسمت بالای این عصا، که مانند چوب دست است، یک شیِ زنگوله مانند و ورقه‌های فلزی قرار دارد. آنها با نواختن قوپوز خود سعی در تحت تأثیر قرار دادن اطرافیان می‌کنند».



### احضار روح با قوپوز:

با کسی‌هاو شامان‌های قزاق و قرقیز، به هنگام مداوای بیماری‌ها، «آرواک»‌هاArvak، یعنی ارواح را احضار می‌کردند، قوپوز نواخته و دعا می‌خواندند.

به خاطر احترام به «قورقوت آتا»، بزرگ‌ترین اولیاء و بخشيِ «قوپوز و ساز»، با کسی‌های‌قوپوز به دست قزاق و قرقیز به هنگام احضار روح با قوپوزهای خود، با گفتن «سو آیاقی اَر قورقوت»، از قورقوت آتا طلب کمک می‌کنند. این دعای خیلی زیبا و معنی‌دار، چنین است:

«سو آیاقی اَر قورقوت! فلا کتی،سن قورقوت! بنیم دِو پیریم، بورایا سور».

«Su ayağı Er Korkut! Felaketi, sen korkut! Benim dev pirim, Buraya sür(gel)».

«ای قورقوت آتای لبِ آب[1]! فلاکت‌هارا دور کن! ای پیر بزرگ من، به سوی ما بیا».[2]

### *آیین پُرخوانی:*

تعدد جوامع و تنوع مراسم آیینی، مستلزم شناخت دقیق عناصر و عوامل تشکیل دهندهٔ نمایش‌های آیینی هر دیاری می‌باشد. اهل هر خطّه‌ای به گونه‌ای‌خاص به تجسّم باورها و معتقدات خود در صحنه‌های نمایش‌های آیینی می‌پردازند.

در ایران آیین‌های نمایش درمانی سنتی به نام و اشکال مختلف اجرا می‌شوند. «پُرخوانی» و «ذکرخوانی» یکی از شیوه‌ها و آیین‌های نمایش درمانی سنتی و از شکل‌های مختلف اجرایی و کاربردی موسیقی ترکمنی است و در مراسم روان درمانی بیماران و دیگر مراسم آیینی به اجرای آنها مبادرت می‌شود. پُرخوانی با حرکات نمایشی همراه است و ارواح نیک به ارواح زشت می‌تازند و معتقدند بیماران با این شیوه درمان می‌شوند. این آیین و مراسم در میان ترکمن‌های گوگلان هنوز هم معمول و متداول است.[3]

برای نتیجه بخش بودن درمان و موفق برگزار شدن چنین مراسمی شروطی چند ضروری است: بیمار باید به درمانگر و روش معالجهٔ او اعتقاد داشته باشد. درمانگر نیز خود در ابتدای مراسم اعمالی انجام می‌دهد تا بتواند از نظر روحی قدرت لازم را بیابد و بر روی بیمار تأثیر روانی بگذارد، به شکلی

---

۱- قبر و بارگاه قورقوت آتا، درکنارهٔ رود سیردریا واقع شده است، بدین جهت «سو آیاقی اَر قورقوت» گفته می‌شد.

2- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s.7-8.

۳- آهنگ، ویژه‌نامهٔ یازدهمین جشنوارهٔ موسیقی فجر،اسفند ۱۳۷۴، ص ۳.



بر او مسلّط شود و یا او را تسخیر کند. چنین امری از طریق ایجاد فضای حاکم بر جلسه تحقق می‌یابد. از عوامل مهم برای خلق فضای جذبه در چنین آیین‌هایی موسیقی است. تا آن‌جا که اطلاع داریم در تمام آیین‌های نمایش درمانی سنتی، موسیقی اصلی‌ترین نقش را ایفا می‌کند. گویی بدون این نوا شامان توانایی لازم را نمی‌یابد و دیگران نیز نمی‌توانند به شور و جذبه برسند.[1] خصوصاً که موسیقی دارای قدرت حسی و نفوذ تیز و سریعی است که می‌تواند به سهولت تماشا گرو شنونده (بیمار و حاضران در جلسه) را در چنبرهٔ خود گرفتار سازد.



ورد خواندن هم جزو تراوشات هنری پُرخوان است که باید آن را به صورت یک فرایند جادویی و فوق العاده مؤثر در تسکین نگرانی‌ها و ترس‌های بیمار به حساب آورد که از نظر عمق تفکّر آنها اجنّه و شیاطین را از آنها دور می‌کند. این اعمال در عین حال نوعی درمانِ روانی مؤثر هم هستند. در این مرحله پُرخوان به مسحور کنندهٔ نیرومندی مبدل می‌شود. طوری که می‌توان تصور کرد او با نیروهای ماوراء الطبیعه در ارتباط است.

در ترکمن صحرا شامان «پُرخوان» نام دارد و مراسمی که همراه با موسیقی برای بیمار تشکیل می‌دهند «پُرخوانی» (خواندن زیاد اوراد و حرکات نمایشی دست و پا) و یا «پَری خوانی» است.

آیین پُرخوانی در واقع نوعی روان درمانی با یاری جستن از موسیقی و رقص و نیز با تمسک به ارواح خیر و شر، بر مبنای باورهای این مردم است. پُرخوان یا پَری خوان در ابتدا با همراهی موسیقی می‌نشیند، با استعانت ساز

---

۱- مجلهٔ نمایش، نشریه‌ای از مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شمارهٔ هشتم (دورهٔ جدید)، خردادماه ۱۳۶۷، ص ۸.

«بخشی» (نوازنده) و نیز با چرخش‌ها و جهش‌ها و حرکات موزون و رقص مانند خود، بیمار یا بیماران حاضر در مجلس را مجذوب خود می‌کند. درایس حال جذبه با یاری گرفتن از پری‌ها و ارواح خیر به دفع ارواح شر می‌پردازند.

پُرخوان با انجام این اعمال، ذهن آشفتهٔ بیمار را به نظم متعادل و متعارف می‌کشاند، و در یک لحظهٔ معیّن که به یقین بر اثر تجربه و ممارست دریافته است، با فرو کردن تیزی نوک شمشیر در برخی از نقاط حساس بدن نظیر گوشه‌های چشم به اصطلاح شوکی به بیمار وارد می‌سازد. شوکه شدن بیماری که مجذوب فضای آکنده‌از شور موسیقی و کردار پُرخوان شده است و ظاهراً انتظام امور ذهن آشفته‌اش حاصل آمده، باعث بیرون شدن نا گهانی‌او از حالت جذبه و در نتیجه باز یافتن حالت عادی و سلامت‌اش می‌شود. در این آیین موسیقی اهمیت بسزایی دارد. «بخشی»ها یا نوازندگان با نواختن آهنگ‌هایی به وسیلهٔ «دوتار» در دستگاه «نوایی» که دارای ریتم[1] و ملودی[2] آرامی است، به تسریع پیدایش حالت جذبه در بیمار کمک بسیار می‌کند.[3] در این آیین فقط از موسیقیِ سازی استفاده می‌شود.[4]

### رقص و آواز:

می‌توان گفت که شعر، موسیقی، رقص، پیکرنگاری، پیکر تراشی و دیگر

---

۱- ریتم: ضربان منظم یا نامنظم در واحد زمان.
۲- ملودی: سری نت‌های پشت سر هم با توالی‌های مختلف زیر و بم که آهنگ یا نغمه را به وجود می‌آورد. و آن عنصری است که بتوانیم یک تصنیف را به طور آسان‌تر به خاطر بیاوریم.
۳- امروزه هم در بعضی نقاط ترکمن صحرا بر بالین بیمار سرخک گرفته، نی و دوتار می‌نوازند و یا شب و روز رادیو را روشن می‌گذارند به این نیت که عامل شر و بیماری با آهنگ از تن بیمار فرار کند.
۴- مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم شناسی سازمان میراث فرهنگی، ص ۱۷-۱۶.



فعالیت‌هایی که امروزه مدلول لفظ «هنر» است، از نخستین جلوه‌های حیات انسانی است.

در مراحل ابتدایی حیات انسانی، کار به صورت گروهی است. چون افراد به صورت گروهی می‌زیستند، همهٔ افراد یک گروه برای غلبه بر مشکلات توان‌فرسا، مشترکاً و به طرزی منظم و هماهنگ کار می‌کردند. در حین کار جمعی رفتاری موزون داشتند، با یک دیگر پیش و پس می‌رفتند، دست‌ها را بالا و پایین می‌بردند، ابزارها را به کار می‌انداختند و موافق حرکات موزون خود، شهیق و زفیری می‌کشیدند و از حنجره اصواتی خارج می‌کردند.



کارگروهی سبب شد که حنجرهٔ انسان تکامل یابد. اصوات ناشی از حنجره که‌با اصوات ناشی از برخورد ابزارهای کاربر مواد مورد عمل ملازم بودند، به سبب وزن کار، بهره‌ای از هماهنگی داشتند. در ضمن کار، با دست و صورت اشاراتی به یک دیگر می‌کردند و به مقتضای احوال خود، کلماتی هم بر زبان می‌راندند. از این کلمات که در نظر آنان عواملی جادویی به شمار می‌رفتند و منظماً به وسیلهٔ «فریاد کار» و «صدای ابزار» قطع می‌گردیدند، ترانه‌های ابتدایی فراهم آمد. هم چنان که وزن کار موجب موزونیت حرکات بدن و اصوات انسان و پیدایش ترانه شد، اصوات ابزارهای کار هم انسان را به ساختن ابزارهای موسیقی کشانید، حتی برخی از ابزارهای موسیقی مستقیماً از ابزارهای کار پدید آمد.[1]

هر قدر کار انسان پیچیده‌تر می‌شد و قوهٔ عقلانی وی رشد بیش‌تری می‌یافت احساساتش نیز عمیق‌تر و لطیف‌تر می‌شد و این امر در رقص‌ها و آواز و نغماتی که انسان‌ها به وجود می‌آوردند انعکاس پیدا می‌کرد. آلات و سازهای

---

۱- جامعه‌شناسی هنر، ص ۳۰.

جدید موسیقی صداهای نوینی را می‌آفریدند و به این ترتیب موسیقی غنی‌تر و متنوع‌تر می‌گردید.

در نزد هر ملتی هنر موسیقی خاصی به وجود می‌آمد و به تدریج نغمه‌ها، ریتم آهنگ‌ها و نحوهٔ آواز خواندن و رقصیدن شکل و حالات به خصوصی گرفتندکه هر کدام مختص یک ملت معیّن و به خصوص بود.[1]

پس، از هر آهنگ و ترانه و رقص، که زندگی واقعی را منعکس می‌سازد، در جریان دهه‌ها و سده‌ها اشکال گونا گونی به وجود می‌آید و جزو سرمایهٔ فرهنگی گروه ابتدایی می‌شود. چنان که «تومسون» Thomson نشان داده است، ترانه‌های کار که از همکاری دستگاه تکلّم با حرکات بدنی حاصل می‌شوند، در اجتماعات مختلف فراوانند، و همه جا مثلاً در بین «ترکمانان» آسیای میانه بر همین منوال پدید می‌آید.[2]

انسان‌ها از ازمنه‌های بسیار دور، و شاید پیش از آن که به فکر مجسمه‌سازی و بنای مقبره بیفتد، از نغمات لذت می‌برده و از بانگ و چهچهٔ حیوانات و جستن و منقار کوفتن آنها تقلید کرده و، از این میان، به آواز و رقص پی برده است؛ شاید هم، مثل حیوانات، پیش از آن که به سخن در آید، به آواز خواندن پرداخته باشد؛ و بعید نیست که فن رقصیدن درست معاصر با آواز خواندن بوده باشد. در واقع، هیچ هنری نیست که بیش‌تر و بهتر از رقص خصوصیت‌ها و اخلاق مردم اولیه را جلوه گرسازد؛[3] رقص و آواز در ابتدا به صورت جست و خیز و فریاد و فغان بود ولی بتدریج با پیشرفت تمدن موزون و هنرمندانه شد. در مواقع مختلف به منظور خوشی یا دور ساختن غم و یا

۱- مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی، ص ۱۲.
۲- جامعه‌شناسی هنر، ص ۳۲.
۳- تاریخ تمدن، جلد ۱، ص ۱۰۶.



درخواست یاری از یزدان و جلب توجه قدرت‌های ناشناخته برای طلوع خورشید که منبع فیض و گرمی و روشنی بود و باران رحمت یا تابندگی ماه در شب‌های ظلمانی و بر افروختن آتش به رقص دسته جمعی و آواز که الهام از طبیعت می‌گرفت، مانند وزش باد، رعد یا صدای آب و آبشار یا غرش حیوانات به ترکیب نوعی سرودها دست یافت که احساس آنان را دربر داشت حالات مختلف درونی او را مجسم و ابراز می‌کرد. لذا رقص و آواز کم‌کم در جامعه روستایی و شهرنشینی جنبهٔ مقدس به خود گرفت و مردم آن روزگاران، به وسیلهٔ حرکات موزون و آوازهای مناسب به این عبادت مقدّس برای به دست آوردن شکار و صید بیش‌تر، و جمع‌آوری محصول بهتر، در تجمعات و در کنار عبادتگاه برای پرستش خدایان یا پیوند زناشویی و یا پیروزی می‌پرداختند.[1]

*آیین ذکر (رقص خنجر):*

یکی دیگر از آداب و سنت‌های اجتماعی ترکمن‌ها رقص نمایشی «ذ کرخنجر»[2] است که در مراسم مختلف نظیر جشن و اعیاد و یا جشن‌های بزرگ قبیله‌ای اجرا می‌شود.[3]

در این مراسم رهبر گروه، همراه با نیایش ذ کرگونه آغاز می‌کند، پس از

۱- تاریخ مُهر در ایران، ص ۱۲۶-۱۲۵.
۲- این آیین در گذشته در زمرهٔ اعمال دراویش نقشبندیه که در میان ترکمن‌ها پیروانی داشتند، قرار داشت و بیش‌تر میان ترکمن‌های «یموت» رایج بوده است. نقل است که تبدیل نام «ذکر» به «رقص خنجر» در زمان پهلوی مخلوع به مناسبت برپایی جشن‌های دوهزار و پانصد سالهٔ ایران، توسط مستشرقین امریکایی و وزارت فرهنگ و هنر سابق صورت گرفته است. ر.ک مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم شناسی سازمان میراث فرهنگی، چاپ علمی و فرهنگی، ص ۱۸. و نیز، یاپراق (مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن‌صحرا)، زمستان ۱۳۷۱، شمارهٔ ۱، صص ۸۱-۷۳.
۳- سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۲۸۸.

مناجات توسط رهبر گروه با آهنگ غزل، ذکرشروع می‌شود. سپس افراد شرکت کننده با صدای مخصوصی که از تهِ گلو خارج می‌شود و نشانی از رشادت و شجاعت را همراه دارد رهبر گروه را در خواندن غزل همراهی می‌کنند، حرکات دست و پا که به وسیلهٔ رهبر گروه هماهنگ می‌شود از ملایم شروع شده و بتدریج تند و پیچیده می‌شود و در پایان با ترتیب خاص حرکات، افراد به صورت دایره‌ای رهبر را در میان می‌گیرند، در حالی که خنجری را به علامت ظفرمندی و ابراز پیروزی و روحیه سلحشوری در دست و به طرف بالا دارد مراسم پایان می‌پذیرد.[1]

دربارهٔ ریشهٔ تاریخی این رقص اطلاعات کاملی وجود ندارد، و در این باره عقاید متفاوت و گوناگونی رایج است. نخست آن که، آن را رقص مذهبی می‌دانند، به طوری که در دوره‌های قبل از اسلام آن را شمشیر به دست انجام می‌داده‌اند و نام خنجر نیز به همین جهت روی آن مانده است. در آن زمان ترکمن‌ها قبل از رفتن به میدان جنگ، شمشیر به دست حرکاتی انجام می‌داده‌اند و از خدا می‌خواستند که آنان را در جنگ پیروز کند.[2]

دوم آن که، برخی از محققان در کتب تحقیقی خود ذکرخنجر را نوعی ورزش دانسته‌اند. و در این باره اظهار می‌دارند که: «ذکرخنجر را باید ورزشی نمایشی نیایشی رزمی دانست، در این ورزش که از فرهنگ اصیل قومی ترکمن‌ها مایه گرفته است حرکات بدنی با ضوابط معینی که رابطه با ورزش پیدا می‌کند و در این تعریف وارد می‌شود همراه با نیایشی می‌گردد که خود سرچشمه از اعتقادات مذهبی می‌گیرد. هماهنگ و موزون بودن حرکات ریتمیک

۱- ورزش‌های سنتی، بومی و محلی، ص ۱۷۸.
۲- مقدمه‌ای بر شناخت ایلات و عشایر ترکمن، ص ۳۷.



وسعت بیش‌تری به محدوده و مرز مشترک ورزش و هنر می‌دهد، چگونگی حرکات در این ورزش شیوه‌های رزمی را در ارتباط با نحوهٔ زندگی چادرنشینی ترکمن‌ها تجسّم می‌کند».[1]

سوم آن که، گویا این رقص به رقص دراویش صوفیان مربوط بوده و در بین ترکمن‌ها نیز مروج آن فرقهٔ نقشبندیه[2] بوده است. به طوری که آرمینیوس وامبری خاورشناس مجار در مجموعه خاطرات و مطالعات خود تحت عنوان «سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه» به سال ۱۸۶۴ میلادی بدین گونه شرح می‌دهد که: «در شهر بخارا در امتداد نمای مسجد زیر درختان نقال‌ها و درویش‌ها و ملّاها تک تک شرح پهلوانی و شجاعت‌های پیغمبران و جنگجویان نامی را به نظم و نثر می‌خوانند و بازیگران از آنها تقلید می‌کنند. در این نمایش‌ها که در فضای آزاد اجرا می‌گردد تا گهان‌دراویش نقشبندی را دیدم که‌دستهٔ هفتگی خود را تشکیل داده رژه می‌روند. این مجذوبین که با کلاه‌های نوک تیز و عصاهای بلند و موهای پریشان مانند اشخاص جن زده حلقه‌ای ساخته و شروع به رقص کردند، در ضمنی که مشغول رقص بودند دسته‌جمعی به صدای بلند سرود هم می‌خواندند و همیشه بیت اول را رییس ریش خاکستری آنها شروع می‌کرد و بقیه دنبالش را می‌گرفتند».[3] از توضیحات وامبری چنین بر می‌آید هنگام اجرای مراسم به یاد علما و صوفیان طریقت و ارتباط و استشفاء از طریق آنها می‌پردازند.



۱- ورزش‌های سنتی، بومی و محلی، ص ۱۷۸.
۲- خواجه بهاءالدین نقشبندی (۷۱۷-۷۹۱ هـ ق): مؤسس فرقهٔ نقشبندیه که بخاراییان او را بهاءالدین بلاگردان می‌نامند و در نزدیکی بخارا مدفون است.
۳- سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه، ص ۲۳۴.

برخی از محققان معاصر، رقص خنجر ترکمن را همانند آیین گوات[۱] در بلوچستان و آیین زار[۲] در خلیج فارس می‌دانند و این نوع آیین و مراسم را علاج بیماری‌های روحی و روانی می‌دانند. ترکمن‌های «یموت» با ذکرخوانی، قصد دور کردن آسیب و بیماری از تن و روان دارند.[۳] در میان آنها این آیین همچون آیین پُرخوانی جهت مداوای بیماری‌های روان پریشی به کار گرفته می‌شده است. شخص بیمار را بر روی زمین می‌نشاندند و عده‌ای از افراد معتقد و مخلص، دایره‌وار گرد او می‌ایستند. آنگاه ذاکر یا ذکرخوان شروع به خواندن ابیاتی می‌کند و سایرین به دور بیمار شروع به چرخش می‌کنند و با اجرای حرکات رقص مانندی و نیز با تکرار ترجیع‌بندی ساعت‌ها به دور بیمار می‌چرخند. بیمار بتدریج دچار حالت خلسه و جذبه‌ای می‌شود. آن هنگام که ذاکر موقع را مناسب دانست، صف رقصندگان را می‌شکافد و با فرو کردن نوک تیز خنجرش به برخی از نقاط حساس بدن بیمار به او شوک وارد می‌سازد.[۴]

به هر ترتیب ذکرخوانی یکی از شکل‌های مختلف اجرایی موسیقی ترکمنی است. که در این آیین از موسیقی آوازی استفاده می‌شود و شامل آوازهایی بدون همراهی ساز است. امروزه مراسم و تشریفات مزبور خیلی ساده شده و به صورت سمبلیک در آمده است.

---

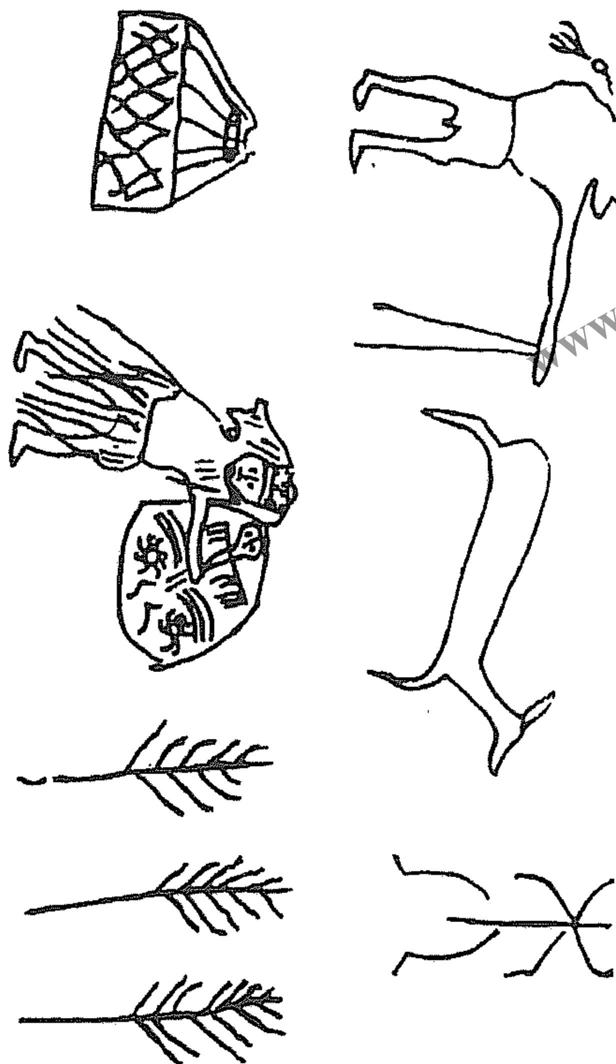
۱- گوات Ghowat: در لغت به معنی باد است. در میان اقوام خطهٔ بلوچستان تن و روح مریض خویش را به نوای موسیقی شفا می‌بخشند. بلوچ‌ها معتقدند که اطباء از معالجهٔ این بیماری عاجزند لذا در چنین مواردی به طبیب روحانی یا علاج کنندگان بادها روی می‌آورند. در این مراسم مرشدها و اطباء روحانی محلی برخی فقط با خواندن سرود و برخی دیگر با زدن نی و اکثراً با طبل «گوات» را پایین می‌آورند.

۲- زار: قهارترین باد و مالیخولیایی که در ذهن برخی از مردم حاشیهٔ خلیج فارس اطراق می‌کند و مریض را تا حد جنون می‌کشاند.

۳- آهنگ، ویژه‌نامهٔ یازدهمین جشنوارهٔ موسیقی فجر،اسفند ۱۳۷۴، ص ۳.

۴- مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی، ص ۱۷.





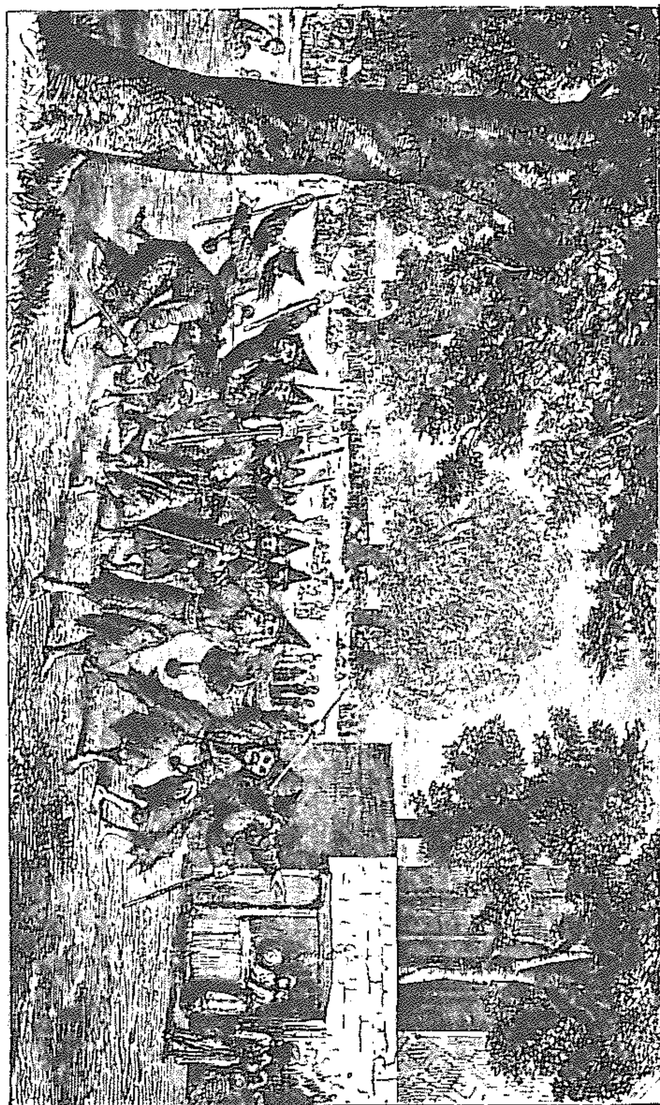
تصویری از آیین شامان با طبل و ارتباط آن با محیط از کتاب (Türk Kültür Tarihine Giriş)



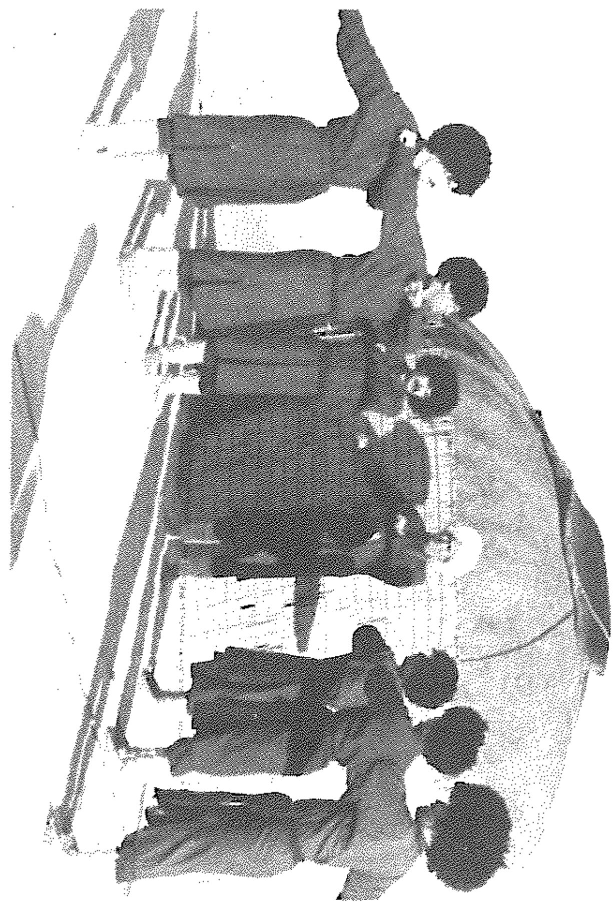
شامان اهل سیبری
از کتاب
(مردم‌شناسی)







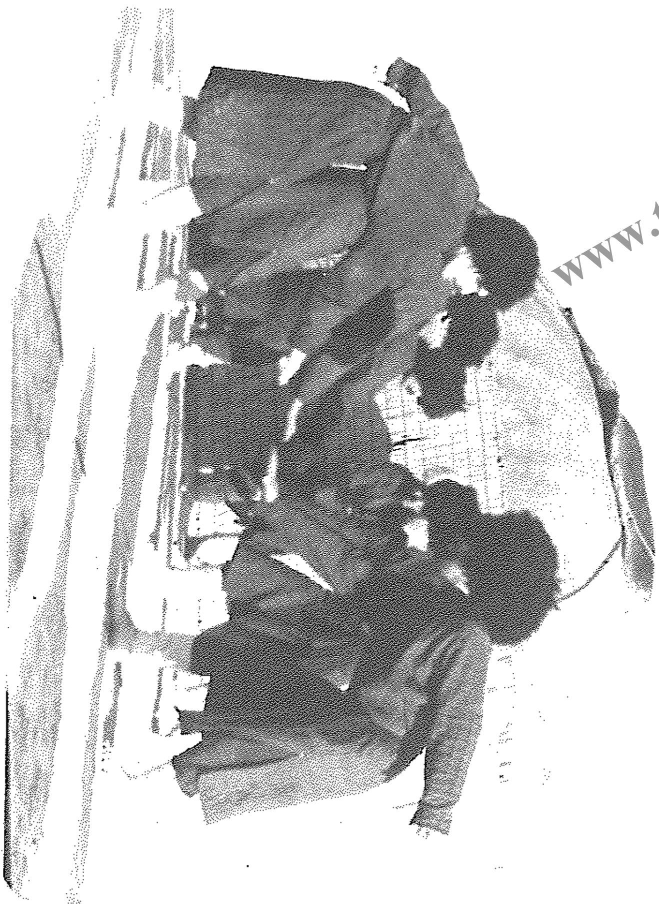
دراویش نقشبندی در بخارا
از کتاب (سیاحت درویشی دروغین)



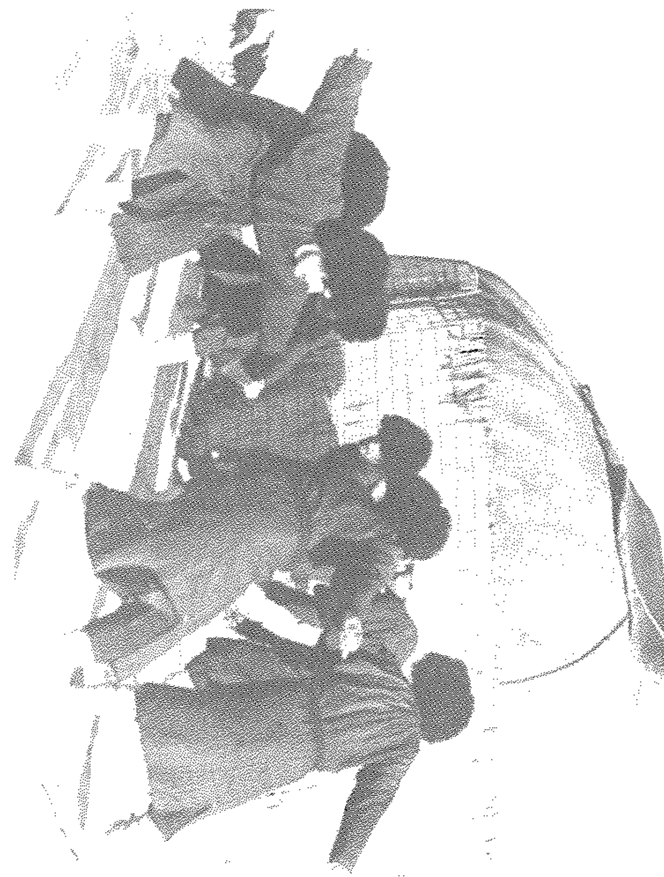
۱- مراحل مختلف اجرای رقص خنجر در ترکمن صحرا







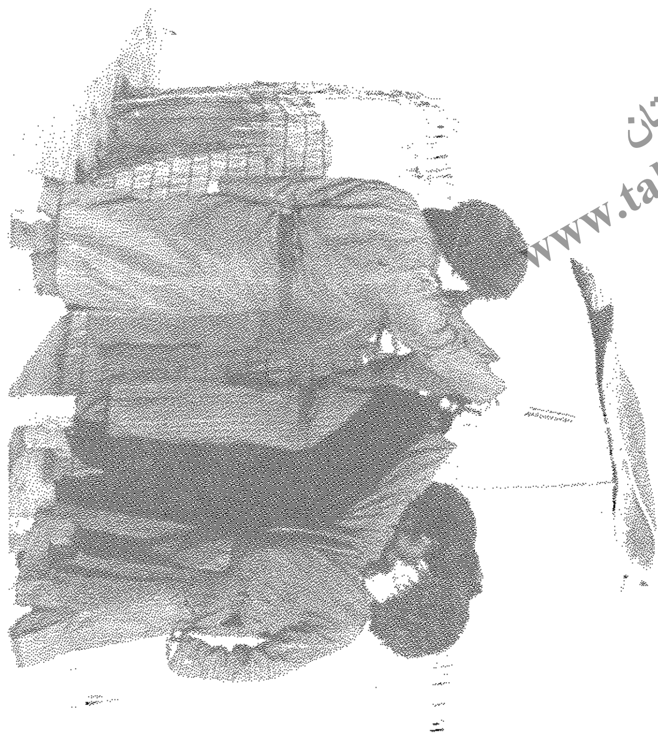
۲- مراحل مختلف اجرای رقص خنجر در ترکمن صحرا



۳- مراحل مختلف اجرای رقص خنجر در ترکمن صحرا





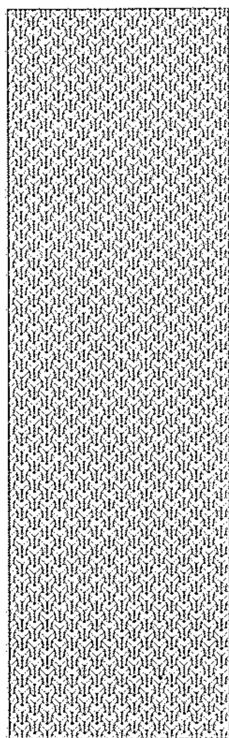


۴- مراحل مختلف اجرای رقص خنجر در ترکمن صحرا

# فصل پنجم

## مقدمه‌ای بر شناخت دوتار





### قدمت دوتار:

«دوتار» Dutar در نوع خود کهن‌ترین سازهای زهی ایران، بلکه تمام خاورمیانه و آسیای مرکزی، به شمار می‌رود. تصویر این ساز در برخی از حجّاری‌های چندین هزار ساله موجود است و در کتبی که به زبان پهلوی تألیف شده، نام این ساز به عنوان «تنبور» Tanbur و یا «تمبور» Tambur آمده است.

در روایات تاریخ افسانه‌ای ایران (عصر پیشدادی و کیانی شاهنامه) و در متون تاریخی (عصر ماد، هخامنشی، اشکانی و ساسانی) به برخی از سازها و آهنگ‌ها و سرودها اشاره شده است. در داستان فریدون پیشدادی آمده است:

بزرگان به شادی بیاراستند    می و جام و رامشگران خواستند
یکی بزمگاهست گفتی به جای    ز شیپور و نالیدن کَره‌نای

در هفت‌خوان رستم، خوان چهارم (زن جادو) آمده است:

نشست از بر چشمه فرخنده پی    یکی جام زر دید پُر کرده می
ابا می یکی نیز طنبور یافت    بیابان چنان خانه سور یافت
تهمتن مرآن را بِبَر در گرفت    برو رود و گفتارها برگرفت

فردوسی در داستان «باربُد و خسرو پرویز»[1] آورده است:

| | |
|---|---|
| چـو نـومید بـرگشت زان بـارگاه | ابـا بـربط آمـد سـوی بـاغ شـاه |
| هـمه جـامه را بـاربُد سـبز کـرد | هـمان بـربط و رود تـنک او بـزد |

افزون بر این در متون پهلوی و داستان‌های بازمانده از عهد باستان به نام برخی از سازهای متداول کـه امـروز مـی‌شناسیم بـرمی‌خوریم، از جمله در رسالهٔ پهلوی «ریتک و خسرو» آمده است: «شاهنشاه پرسید که از خُنیا گری‌ها کدام‌خوش‌تر و بهتر، ریتک گفت که انوشه بادی این چند خنیا گرک‌همگی خوش و نیکویند: چنگ سُرای، طنبور سُرای، بربط سُرای، نای سُرای،...».[2]

به طوری که از لابلای متون کهن تاریخ و ادب فارسی پیداست، عمر این ساز به بیش از شش هزار سال می‌رسد و گذشته از این آن چنان که باستان‌شناسان

---

۱- عصر ساسانی عصر شکوفایی موسیقی ایرانی است، به ویژه در زمان پادشاهی خسرو پرویز به حدّی که برای موسیقی وزیر مخصوص معیّن کرده بودند و رامش‌گرانی چون «سرکش بُد»، «باربُد»، «نکیسا»، «بامشاد»، «رامتین» از موسیقی‌دانان این دوره بوده‌اند.
در بارهٔ همین پادشاه و نوازنده در داستان‌های شاهنامه و اساطیر ایران نقل است: «خسرو پرویز اسب راهواری به نام «شبدیز» داشته که به غایت بر او دل بسته بوده است و ناگهان در حادثه شبدیز دچار بیماری شده و می‌میرد. هیچ یک از درباریان و وزراء پادشاه جرأت رساندن این خبر را به خسرو پرویز نداشته‌اند تا آن که دست به دامان «باربُد» شده و او لحنی و آهنگی می‌پردازد به نام شبدیز که در موسیقی قدیم ایران نام قطعه‌ای به خود گرفته و آن آهنگ را در مجلس شاه می‌نوازد و از تأثیر آن خسرو پرویز به فراست در می‌یابد که شبدیز اسب زیبا و گران‌قدر او مرده است».
گویند باربُد سر رامش‌گران دربار خسرو پرویز برای هر روزی از هفته نوایی ساخته و این نواهای هفتگانه به نام (طرق الملوکیه یا هفت خسروانی) درکتب موسیقی و تاریخ اسلامی مشهور است و هم‌چنین برای هر روزی از سی روز ماه آهنگی پرداخته بود که به نام «سی لحن باربُد» معروف است و برای ۳۶۰ روز اوستایی (غیر از خمسه مسترقه) ۳۶۰ لحن ساخته بود. قسمتی از اسامی لحن‌ها و نغمات و آوازهای ایرانی دورهٔ ساسانیان درکتب موسیقی و ادب و لغت شعرای بعد از اسلام از قبیل نظامی و منوچهری آمده است. ر.ک. مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر، حشمت‌الله طبیبی، چاپ انتشارات دانشگاه تهران، صص ۲۶۲-۲۵۷. و نیز فصلنامهٔ موسیقی آهنگ، شمارهٔ یکم، سال یکم، پاییز ۱۳۶۷، ص ۳۱-۳۰.

۲- مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر، صص ۲۶۲-۲۵۷.



اظهار داشته‌اند در ایران قدیم و بیش‌تر ملل مشرق زمین تنبور در بسیاری از مراحل برای خود منزلتی والا داشته است. چنانچه هر جا که افتخاراتشان را برای یادبود بر سنگ‌ها به صورت حجّاری به ثبت می‌رساندند، پیکر تنبور نیز با جلوه‌ای برازنده بر صخره‌ها نقش می‌بست. مثلاً چند سال قبل در حوالی مقبرهٔ حضرت دانیال نبی واقع در شوش در حین حفاری مجسمهٔ دو مرد به دست آمد که هر کدام سازی در دست داشتند که در دست یکی از آنها «تنبور» و در دست دیگری «بربط» دیده می‌شود. باستان‌شناسان قدمت این اثر ارزشمند تاریخی را قبل از ظهور حضرت موسی علیه‌السلام، یا به روایتی سه الی چهار هزار سال قبل از میلاد مسیح علیه السلام عنوان نموده‌اند.



از زمان‌های بسیار دور تا کنون‌نواختن تنبور نزد ا کثرملل مشرق زمین و برخی ملل اروپایی متداول بوده و هست. قدما در آثار کتبی خود تنبور را دو نوع دانسته و در ا کثرنوشته‌ها به دو گونهٔ مهم یعنی تنبور خراسانی و تنبور بغدادی اشاره نموده‌اند.[1]

«ابونصر فارابی» فیلسوف و دانشمند بزرگ، پایه تحقیقات موسیقی خود را بر تنبور خراسانی استوار کرده است و در کتاب معروف و عظیم خود «موسیقی الکبیر» باب مستقلی را به تشریح علمی این ساز اختصاص داده است.

### دوتار ترکمن‌ها:

دربارهٔ سابقهٔ ساز و آواز ترکمن‌های ایران معلومات اندکی در دست است و اساساً دربارهٔ گذشتهٔ سازهای موسیقی ترکمن تحقیقات همه جانبه‌ای صورت نگرفته است. گرچه جسته و گریخته محققان داخلی و خارجی، مقالاتی در

---

۱- فصلنامهٔ موسیقی آهنگ، شمارهٔ یکم، سال یکم، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۳۸.

مجلات و روزنامه‌ها به چاپ رسانده‌اند ولی این کافی نبوده و نتوانسته‌اند آن چنان که باید و شاید به این امر بپردازند.

سازهای موسیقی سنتی ترکمن را باید از نظرگاه تاریخ به دوران‌های قبل از اسلام این قوم انتقال داد. اطلاعات ما نیز در بارهٔ نوازندگان و ساز و آوازهای ترکمنی از سفرنامه‌های سیّاحان و تحقیقات ایران شناسان که از آلات و ادوات موسیقی قبل از اسلام کرده‌اند، روشن می‌شود.

چنین نقل است که: «در اواخر سدهٔ ششم و اوایل سدهٔ هفتم میلادی (اواخر دورهٔ ساسانی) عده‌ای از نوازندگان سمرقند، بخارا، کاشغر و تورفان در دربار چین استخدام شدند و نوازنده‌ای ترکمن به نام «کوشا یا قوشا»، «بربط» (دوتار) ترکمنی (باربیوت یا باربیتوس به زبان یونانی و پیپه به زبان چینی) به همراه خود به چین آورد».[1]

دوتار که به نام «تامدئرا» (تنبوره) نیز در میان ترکمن‌ها شناخته می‌شود اصلی‌ترین ساز موسیقی ترکمن بوده و در این منطقه بیش از سایر سازها مورد توجه واقع شده است. و به رغم سادگی ظاهری آن از الحان خوش برخوردار است.

دوتارها در دنیای ترک از تمامی دیگر سازها برتر شمرده می‌شده و دارای اهمیت بیش‌تری بوده است. اصل کلمه فارسی است و به معنی دو - تاری می‌باشد. ولی دوتارهای ترک‌ها در بین فارس‌ها موجود نمی‌باشد. این طور به نظر می‌رسد که ترک‌ها این سازهای دو- تاری را با نامی فارسی از ساز خود تفکیک کرده‌اند.[2]

---

۱- سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها، ص ۲۸۴.
2- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s.134.





دربارهٔ ریشهٔ پیدایش «دوتار» اطلاع دقیقی در دست نیست. «شوکر بخشی» در این زمینه چنین روایت می‌کند: «دربارهٔ ریشهٔ پیدایش دوتار دو افسانه وجود دارد و اولین آن چنین است. گویا نخستین بار شخصی به نام «بابا قنبر» که‌از مریدان حضرت علی (ع) بوده با الهام و تأثیرپذیری از قدرت، حرکت، سلحشوری در میدان جنگ و وزن و آهنگِ صدای سُم اسب به هنگام تاختن، از تارهای نازک دم اسب آلت طربی شبیه «دوتار» ترکمنی به وجود آورده که بتواند با آوای خوش خود، اسب را به وجد آورد».

افسانهٔ دوم نحوهٔ به وجود آمدن این ساز را به دورهٔ افلاطون نسبت می‌دهد. به نظر شوکر بخشی دومین افسانه کمی غیر واقعی‌تر از افسانهٔ اول است و آن را چنین روایت می‌کند: «روزی «افلاطون» به هنگام تماشای پرواز پرنده‌ای به نام « کاکنیس»،تحت تأثیر صدای زیبا و موزون بال‌های پرنده به هنگام پرواز که‌نشان از آهنگ موسیقی دارد، قرار می‌گیرد. افلاطون آهنگ پرواز و نظم تُن صدای حاصله از بال زدن آن پرنده را مطالعه نموده، به نت در می‌آورد، سپس با الهام از آهنگ پرواز آن پرنده، سازی زهی شبیه به دوتار ترکمنی را به وجود می‌آورد».

در ارتباط با افسانهٔ دوم، افسانهٔ دیگری در میان مردم خیوه در بارهٔ پیدایش و ساخت «رباب»، از لا کلا کپشت‌وجود دارد که آن را به «فیثاغورث» دانشمندی که در زمان حضرت سلیمان می‌زیسته است نسبت می‌دهند.[1]

بنابر نظریهٔ غالب مردم ترکمن علاوه بر آن که «دوتار» به وسیلهٔ «بابا قنبر» ساخته شده وجود سروده‌ای ترکمنی به نام

---

1- В. Успенский и В. Беляев. Туркменская музыка, том 1. с.112-113.

«دوتار من» که با مطلع از اخلاق مهرآمیز هنرمند پیر «بابا قنبر» شروع می‌شود را نیز برای اثبات نظریهٔ خود می‌آورند.[۱]

با توجه به اسناد و مدارکی که پروفسور «آ. اینان» A. Inan یافته، در باورهای قزاق و قرقیز که ماورای ترکمن‌ها زندگی می‌کنند، «قورقوت آتا» از بزرگ‌ترین اولیا شمرده می‌شود و سازندهٔ اولیهٔ «قوپوز» و «تنبوره» است.[۲]

«ورتکو» Vertkov، دوتار ترکمن‌ها را این چنین معرفی می‌کند. ولی دوتاری که ورتکو دربارهٔ آن به بحث می‌پردازد، کمی تیپ کهنه و قدیمی است: «... دوتارهای ترکمن دو- تاره است. و بسیار شبیه به دوتارهای ازبک‌ها و تاجیک‌ها می‌باشد. طولشان ۹۰ سانتی‌متر است. ولی دوتار ترکمن‌ها به نسبت دوتار ازبک‌ها و تاجیک‌ها کمی کوچک‌تر است. تار ابریشمی استفاده می‌کنند. نوازندگان جدید نیز تارهای فلزی به کار می‌برند».[۳]

### دوتارهای ترکمانان جنوب:

ترکمن‌ها نه تنها در ترکمنستان کنونی بلکه در شمال افغانستان نیز در سطح وسیعی زندگی می‌کنند. دوتارهای ترکمانان افغانستان را مارک سلوبین بررسی کرده و چنین می‌گوید: «بهترین سازندگان دوتار در ترکمنستان کنونی هستند. به افغانستان نیز از آن‌جا آورده می‌شود. دوتارهای ترکمانان افغانستان، سازهای کروماتیک[۴] هستند. ولی قسمت سر آنها کمی

۱- روزنامهٔ ابرار، آبان ۱۳۷۳، شمارهٔ ۱۷۳۲، ص ۷.
2- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s. 8.
3- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş cilt: IX. s. 130.
۴- کروماتیک: بعضی از فواصل نیم پرده در یک گام است و یا نتی که با علایم زیر و بم (دیز و بِمُل) تغییر کند. به عنوان مثال گام کروماتیک شامل تمام فواصل سیزده نیم‌پرده می‌باشد.



متفاوت است. در عین حال از دوتارهای ازبک چه به لحاظ تکنیک و چه به لحاظ شکل خیلی فرق دارند».

در میان دامداران قرقیز نیز نام این ساز شنیده می‌شود. ولی دوتار در هر زمان به معنی ساز دو- تاری نبوده. «سامیلوویچ» Samoyloviç، این ساز را که به آن دوتار می‌گفتند در میان ترکمن‌ها دیده است. دوتاری که در «تورفان» Turfan، مشاهده شده دارای ۱۰ تا ۲۰ گام[۱] دیاتونیک است. همان محقق سازهای «دونگان» Dungan، یعنی چینی‌های مسلمان را که به آن «هو - هو - تیبه» و «هو - چو» می‌گفته‌اند به دوتار شبیه دیده است. در ترکستان شرقی نیز دوتارهایی که تار آن از روده ساخته شده دیده شده است.[۲]

جهانگردان بسیاری چون «ماروین» Marvin-1821، «وامبری» Vambery-1865، «کوپرولو» Köprülü-1929، و نیز «کوراوغلی» Korogli-1961 راجع به موسیقی ترکمن‌ها مطالبی نگاشته‌اند.

«گوراوغلی» عقیده دارد که: «موسیقی ترکمنی تحت تأثیر دو منبع «اُوغوزی» Oğuzi و «فارسی» (ایرانی) قرار دارد. ترکمن‌ها در آسیای میانه به صورت کوچ‌نشینی زندگی کرده و از منطقه‌یی به منطقهٔ دیگر در حرکت بوده‌اند. در این میان، آنها با غیر ترکمن‌ها تماس نداشته و یا اگر هم داشته‌اند بسیار کم بوده است. بنابر این موسیقی آنها بدون تأثیر از موسیقی دیگران بوده و «اُوغوزی» نامیده می‌شود. پس از گرویدن به اسلام و شروع زندگی نیمه یک‌جانشینی و سرانجام یک‌جانشینی موسیقی آنها نیز مانند بسیاری از

۱- گام: حرکت بالا رونده یا پایین رونده از یک نت به نت هشتم یا اکتاو همان نت، مانند:
jo - re - me - fa - sol - la - si - do
2- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş cilt: IX. s. 132-134.

مسایل فرهنگی و اجتماعی آنان تحت تأثیر موسیقی غیر ترکمنی، موسیقی ایرانی قرار گرفته است. ولی بسیاری از مسایل فرهنگی پیش از اسلام خود از جمله آوازها را به طور کامل حفظ کرده‌اند».[1]

### *دوتار در نواحی مختلف ایران:*

به منظور پی بردن به حضور دوتار در نواحی مختلف کشورمان کافی است به موسیقی اقوام ساکن‌در این سرزمین توجه بشود، که در این صورت نتیجهٔ صریح آن نمودار گستردگی قلمرو دوتار در ایران خواهد بود.

در نقاطی که در این قسمت ذ کرمی‌گردد استفاده از دوتار رواج فراوان دارد که‌اجمالاً به هشت منطقه تقسیم می‌گردد:

۱- قسمت‌هایی از استان بلوچستان و سیستان.

۲- نواحی حد فاصل خراسان و سیستان.

۳- خراسان و ا کثرنقاط اطراف خصوصاً تربت جام، تربت حیدریه، اطراف گناباد،قوچان و دره گز.

۴- حد فاصل خراسان و بحر خزر از جمله گنبدکاووس، کردکوی و ا کثر قبایل ترکمن‌صحرا.

۵- پاره‌ای از مناطق استان مازندران از قبیل کلاردشت، مرزن‌آباد.

۶- ا کثرنقاط آذربایجان غربی و برخی از نقاط آذربایجان شرقی مانند: تبریز، اردبیل، ایلخچی، صوفیان، مراغه.

۷- مناطق مختلف استان باختران از جمله قصر شیرین، سرپل ذهاب، کرند، گهواره،اسلام‌آباد، باختران، صحنه و کنکاور و مناطق عشایری از قبیل دینور،

۱- ایرانیان ترکمن، ص ۱۹۶.



خدابنده‌لو، جلال‌وند، قلخانی، گوران، سنجابی و برخی از روستاهای اطراف کنکاورو نیز همدان و تعدادی از روستاهای اطراف و چندین روستای اطراف اسدآباد و نهاوند.

۸- نواحی پرا کنده‌ای‌در قسمت‌های مرکزی، جنوبی و غربی کشور از جمله: زنجان و بعضی از روستاهای اطراف، کولان، قمرود، ورامین، شهریار، کرج، چیتگر، رودهن، تهران و تلخدشت شیراز.[1]



### *پرده‌بندی دوتار در نواحی مختلف:*

در نقاطی که اشاره شد، از نظر فواصل و تعداد پرده‌ها، پرده‌بندی به گونه‌های‌متفاوتی وجود دارد. بدین ترتیب که دوتار در بلوچستان فاقد پرده یا دستان است. و در آن‌جا تنها از سیم‌ها به طرز دست باز استفاده می‌شود. در نواحی بین خراسان و بلوچستان دارای سه تا پنج پرده بوده، در خراسان دارای هفت تا یازده پرده، در مناطق ترکمن‌صحرا، یازده تا سیزده پرده، در آذربایجان یازده یا دوازده پرده، در نواحی باختران سیزده یا چهارده پرده است و نواحی متفرقهٔ مرکزی و جنوبی و غربی از دوتار چهارده پرده استفاده می‌شود.

شاخص تعیین فواصلِ دستان‌ها و معیار پرده‌بندی در هر دیار، الحان کهن و نغمات دیرین آن سامان است.[2]

### *جدیدترین اضافات در سیستم دوتار:*

در ادوار گذشته تا قبل از اختراع سیم برای سازها، به جای سیم از ابریشم

۱- فصلنامهٔ موسیقی آهنگ، شمارهٔ یکم، سال یکم، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۳۹- ۱۳۸.
۲- همان منابع، ص ۱۴۰-۱۳۹.

تابیده (ایشیلِن یوپه ک- چیلله) استفاده می‌شده است. که در عصر حاضر به تدریج سیم فلزی جانشین آنها گردیده است. به نظر مارک سلوبین: «تا سال ۱۹۲۸ میلادی فقط تارهای ابریشمی استفاده می‌شده»[1] و تا حدود کم‌تر از نیم قرن پیش در منطقهٔ ترکمن‌صحرا دوتار فقط دارای دو سیم و سیزده پرده بود. اما از آن زمان عده‌ای از اساتید دوتارنواز جهت برطرف نمودن ضعف صدای دوتار اقدام به نصب میکروفون و سیم‌پیچی در داخل کاسه و نصب پرده چهاردهم کرده‌اند که به «الکترو دوتار» معروف گشته است. و این ساز فعلاً در ترکمنستان کنونی رایج است و عدهٔ بسیاری در منطقهٔ ترکمن صحرا هنوز به همان شیوهٔ قبلی اکتفامی‌کنند.

### وسعت و صدا داری دوتار:

در سازهای زهی و سیمی صدا از ارتعاشات سیم‌های کشیده شده حاصل می‌شود. و هر قدر سیم‌های ساز بلندتر باشند به همان نسبت صدای آن بم‌تر خواهد بود.

وسعت و صدای دوتار بر روی سیم اول یعنی سیم «دو» Do حدا کثر یک گام‌و یک پرده است. و در صورت استفاده از سیم بم این اندازه به یک گام و یک دانگ می‌رسد، به این ترتیب که از دست باز سیم بم در صورتی که «فا» کوک شده باشد، تا آخرین پردهٔ پایین دستهٔ دوتار در سیم «دو»، جمعاً توالی سیزده نت است که در این وسعت کلّیهٔ مقامات دوتار اجراء می‌شود، علاوه بر این بعضی از مایه‌های موسیقی که فاقد ربع پرده هستند، با رعایت سبک و سُنّت و

1- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş cilt: IX. s. 134.



بیان دوتار قابل اجراء خواهد بود.[1]

### اسامی پرده‌های دوتار:

پیدایش قسمت اعظم موسیقی فعلی ایران یعنی آن دسته از الحان که برای اجرایشان نیاز به ربع پرده می‌باشد، پس از پیدایش دوتار (تنبور) بوده است. در حالی که پرده‌بندی دوتار فاقد ربع پرده می‌باشد. و سیستم حا کم‌بر وجود آن به روش پردهٔ کامل و نیم پرده‌ای است.

قدر مسلّم این که ا گردر زمان پیدایش دوتار (تنبور) موسیقی ربع‌پرده‌ای وجود داشت. در ساختمان دوتار نیز ربع پرده به کار گرفته می‌شد[2].

پرده‌های دوتار حکم نت را داشته و هر یک آهنگ مخصوص به خود را دارند. و مجموعاً از توالی سیزده پرده تشکیل گردیده و کلّیهٔ مقامات روی این سیزده پرده اجراء می‌شوند. اسامی پرده‌ها به ترتیب از بالا به پایین خوانده شده و عبارتند از:

۱- پردهٔ اول «باش پرده» یا «اِل آچئق پرده».

۲- پردهٔ دوم «نوایی پرده».

۳- پردهٔ سوم «یوقارقی آچئق پرده».

۴- پرده چهارم «یوقارقی قیامت پرده».

۵- پردهٔ پنجم «بأش پرده».

۶- پردهٔ ششم « گنزوپرده».

۷- پردهٔ هفتم «آشاقی آچئق پرده».

۱- همان منابع، ص ۱۴۱.
۲- همان منابع، ص ۱۳۸.

۸- پردهٔ هشتم «تورکمن پرده».

۹- پردهٔ نهم «اوغرین پرده».

۱۰- پردهٔ دهم « گونی‌پرده».

۱۱- پردهٔ یازدهم «آشاقی قیامت پرده».

۱۲- پردهٔ دوازدهم « کیچی‌شروان پرده».

۱۳- پردهٔ سیزدهم «اولی شروان پرده».

در روی سیم «دو» یعنی سیم‌های اول این اسامی عبارتند از:

۱- پردهٔ اول «دودیز» یا «ربِمُل».

۲- پردهٔ دوم «ر».

۳- پردهٔ سوم «ردیز» یا «می بِمُل».

۴- پرده چهارم «می».

۵- پردهٔ پنجم «فا».

۶- پردهٔ ششم «فادیز» یا «سُل بِمُل».

۷- پردهٔ هفتم «سُل».

۸- پردهٔ هشتم «سُل دیز» یا «لابِمُل».

۹- پردهٔ نهم «لا».

۱۰- پردهٔ دهم «لادیز» یا «سی بِمُل».

۱۱- پردهٔ یازدهم «سی».

۱۲- پردهٔ دوازدهم «دو».

۱۳- پردهٔ سیزدهم «دودیز» یا «ربِمُل».

۱۴- پردهٔ چهاردهم «ر».[1]

---

۱- همان منابع، ص ۱۴۱.



لازم به ذکراست که نام‌گذاری پرده‌ها به شرح فوق در صورتی است که سیم اول برابر «دو» دیاپازون کوک شده باشد. ولی معمولاً برای ملاحت بیش‌تر سیم‌ها را یک و نیم پرده بم‌تر کوک می‌کنند.

### *روش نواختن دوتار:*

دوتار سازیست که با یک زخمه (مضراب) در واحد زمان دو نت مختلف نواخته می‌شود. بنابر این «نغمات را در دوتار با کوک‌های مختلف اجراء می‌کنند. یعنی می‌توان گفت برای دوتار حدا کثردوازده کوک وجود دارد. که از آن میان دو کوک به اسامی«دو، فا» یعنی کوک پردهٔ پنج و کوک «دو، سُل» یعنی کوک‌پردهٔ هفت رواج بیش‌تری دارد و نیز از اهمیت بیش‌تری برخوردار است».[1]

این ساز هنگام نواختن به طور مورّب در امتداد بدن نوازنده، به طوری که دستهٔ دوتار به طرف شانه و کاسهٔ آن روی پاهای شخص نوازنده قرار می‌گیرد. تکنیک و روش نواختن این ساز بسیار سهل و ممتنع است. ممکن است هر کسی با بازی انگشت صدای خوشی از آن درآورد ولی در عمل چیرگی و مهارت در آن سال‌ها ممارست و کار و کوشش خستگی‌ناپذیر را می‌طلبد.

انگشت‌گذاری در دوتار شبیه سه تار است. با این تفاوت که در دوتار به علت کم‌بودن پرده‌ها و در نتیجه فاصلهٔ مناسب آنها از یک دیگر، انگشت‌گذاری به سهولت و به اختصار انجام می‌شود. بدین طریق که چهار انگشت دست چپ را زیر دسته و انگشت سبابه را روی آن قرار می‌دهند. و با حرکت انگشتان دست روی پرده‌ها، می‌توان صدای موزون و یک نواخت دوتار را به صدای بم و مقطع تبدیل نمود. که این عمل را در اصطلاح موسیقی «پسیکاتو» می‌گویند. اگربه

---

۱- همان منابع، ص ۱۴۱.

هنگام نواختن بخواهند تُن صدای حاصله از تارها را بالا ببرند، با فشار دادن انگشت روی تارها در قسمت پردهٔ بالای دسته (پردهٔ اول «باش پرده»)، این منظور را تأمین می‌کنند. و در حقیقت بازی با انگشتان به روی این دسته است که‌مهارت و تسلّط نوازنده را هنگام نواختن نشان می‌دهد.

تولید صدا و مضراب‌کاری‌ها در دوتـار شیوه‌های خـاص خـود را دارد. عموماً به کمک دو انگشت نشانه و سبابهٔ دست راست به صورت مضراب ریز یا متوالی که به آن «شه‌لیه» می‌گویند و مضراب تکِ چپ با پشت نـاخن‌های دو انگشت دست راست انجام می‌شود. که در این زمینه اساتید دوتارنواز هر کدام سبک و شیوهٔ مخصوص به خود را دارند.

همان طور که می‌دانید، نواختن سازهای دو-تاره مستلزم مـهارت است. ترکمن‌ها نیز استاد این کار هستند. آنها سـخت‌ترین مـلودی‌ها را بـا یک تـار می‌نواخته‌اند. و این خود نوعی مسابقهٔ مهارت بوده است.[1]

«ورتکو» Vertkov در این باره چنین می‌گوید: «ترکمن‌ها بـه مسـابقات و «آتیشما»های Atışmalar بخشی‌ها نیز اهمیت فراوانی قایل مـی‌شده‌انـد. بـه طوری که برای بـرندگان و یـا بـخشی‌هایی کـه مـقام اول را کسب کـرده‌انـد، «آلا قاییش» Ala-gayış، یعنی تسمه‌های تزیین شده از چرم برای اسب، به رسم یادبود هدیه داده می‌شد».[2]

*تنبور قبل و بعد از ظهور اسلام:*

قرن‌ها قبل از ظهور اسلام ملل و اقوام یاد شده و دیگران در مراسم مذهبی،

1- Prof. Dr. Bahaeddin Ögel. Türk Kültür Tarihine Giriş. cilt: IX. s.134.

۲- همان منابع، ص ۱۳۲.





جشن‌ها و اعیاد و استقبال از بزرگان و مقامات معنوی و نیز برای تهییج سپاه و ترویج آیین فتوت و جوانمردی و بیدار نمودن وجدان افراد و تشویق مردم در پرداختن به باطن خود از «تنبور» استفاده می‌کردند. اما بعد از رواج دین اسلام، عرفا و متصوفه این ساز را در خدمت تزکیهٔ وجود خـویش از آلایش دنـیوی گرفته‌و از آن به عنوان وسیلهٔ ذکرو تزکیه استفاده کرده‌اند.

*عقاید مختلف در مورد موسیقی و تنبور:*

فلاسفهٔ قدیم را برخی عقیده بر این بوده است که موسیقی از افلاک است، و این الحان سادهٔ زمینی انعکاس اصوات روح‌انگیز مـلکوتی و نـغمات پـیچیدهٔ فلکی است که به شیوهٔ الهامات در اذهان صاحبان بصیرت و معرفت پدید آمده و توسط آنها به جوامع بشری آموخته شده است، و اصل موسیقی به زمـین تعلق ندارد.

دیگری اظهار می‌دارد که باستانیان می‌پنداشتند که جنبش ستارگان و هر کنش‌و وا کنش‌در کیهان‌های جاوید، با آهنگ وابستگی دارد. و یا این که اظهار داشته‌اند که موسیقی یا با همکاری فرشتگان آسمان یـا از راه آشکـار نـمای ایزدی از قدسیان به گیتی‌نشینان بخشیده شده است تا برای پیش‌بُرد روان به سوی زیست جاودان باشد.[1]

« کنفوسیوس»از حکما و فلاسفهٔ چین چنین می‌گوید: «باید موسیقی را به همگان آموخت. چون کسی موسیقی را درست فرا گیرد و دل و جان خود را با آن هم‌نوا سازد، به سهولت بر قلب پرخلوص و آرام و سالم و طـبیعی دست

۱- فصلنامهٔ موسیقی آهنگ، شمارهٔ یکم، سال یکم، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۴۳-۱۴۲.

می‌یابد، و به برکت آن به سرور می‌رسد».[۱]

تشبیه موسیقی زمینی را به الحان آسمانی در گفتار عرفای بزرگ ایران به سهولت می‌توان یافت چنانچه مولانا فرموده‌اند:

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ‌است اینکه خلق — می‌سرایندش به تنبور و به حلق
ما همه اجزاء آدم بوده‌ایم — در بهشت این لحن‌ها بشنوده‌ایم

و یا توصیف آوای قلندری تار را چنین آورده است:

خشک چوب و خشک سیم و خشک پوست
از کجا می‌آید این آوای دوست

مولانا جلال‌الدین محمد مولوی را عقیده چنین بوده است که موسیقی زاییدهٔ عشق است و در آن بیان و معرفی اصوات غیبی است که می‌فرماید:

نالهٔ تنبور و بعضی سازها — اندکی ماند بدان آوازها

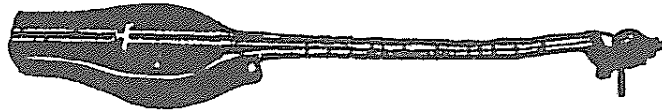
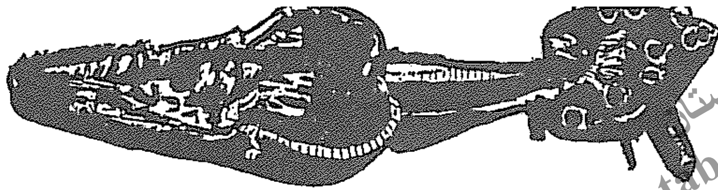
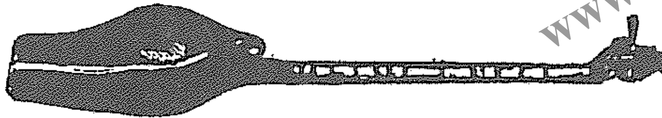
مولانا در دیوان کبیر خود بیش از صدها جا از تنبور و دیگر سازها و اسامی الحان موسیقی به بهترین وجه سخن به میان آورده است و برای نوازندگان و خوانندگانی که به قصد تقرب به مبدأ به موسیقی می‌پرداخته‌اند ارزش بسیار قایل بوده است تا بدان جا که فرموده است:

خدایا مطربان را انگبین ده — برای ضرب دستی آهنین ده[۲]

۱- تاریخ تمدن، جلد ۱، ص ۷۴۸.
۲- فصلنامهٔ موسیقی آهنگ، شمارهٔ یکم، سال یکم، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۴۴-۱۴۳.

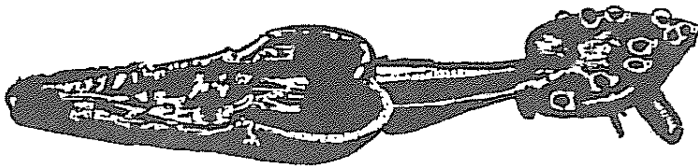
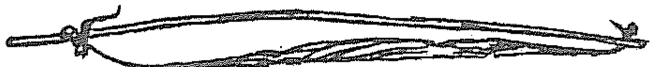
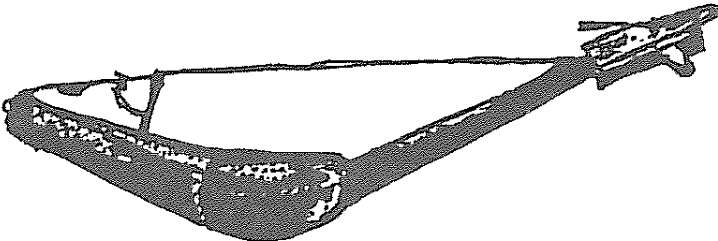




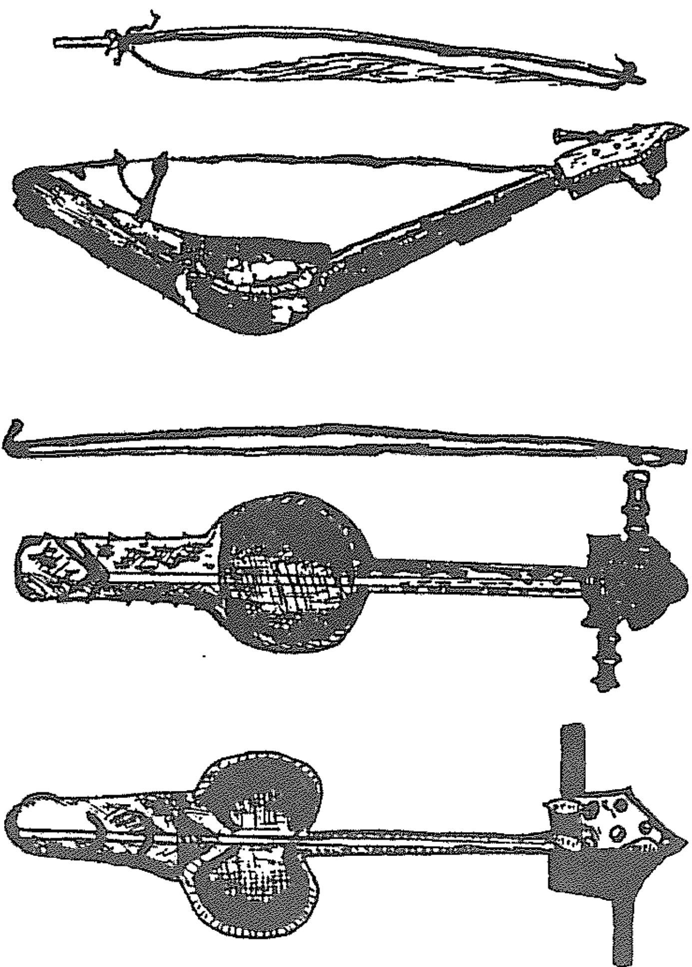




قوپوزهای کهنی قدیمی و توسعه یافته‌تر

از کتاب (Türk Kültür Tarihine Giriş)

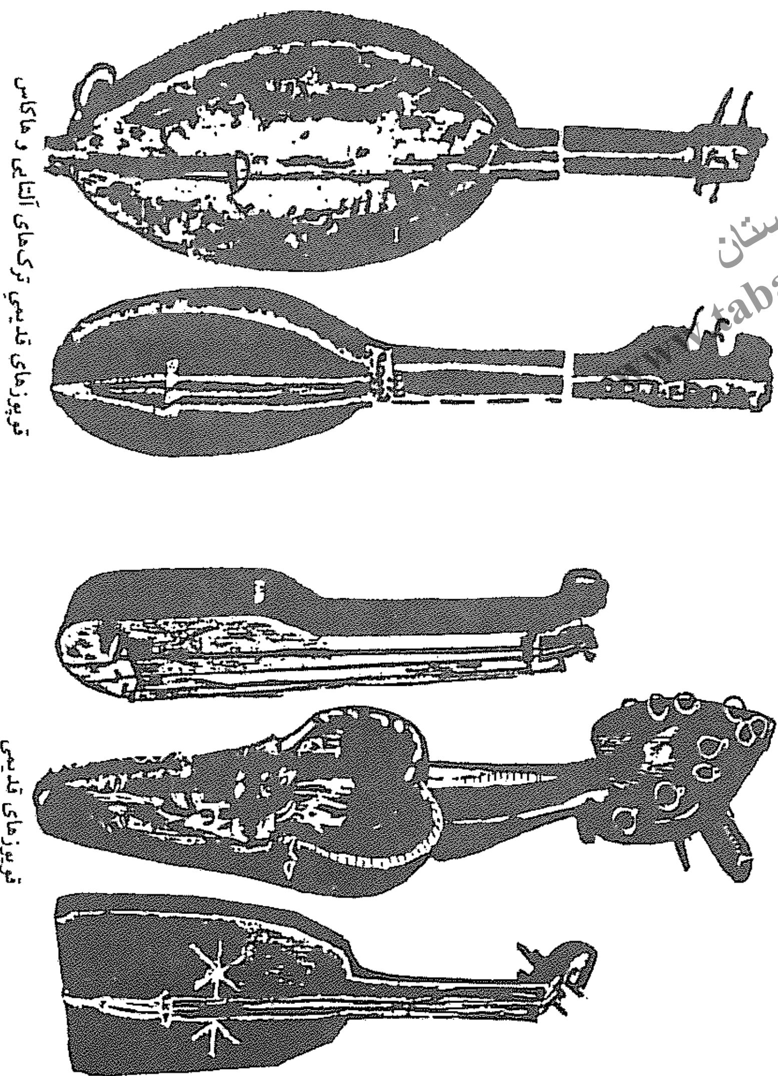
قوپوزهای کهنی خیلی قدیمی



قوپوزهای کمانی و قدیمی ترکهای قزاق
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)



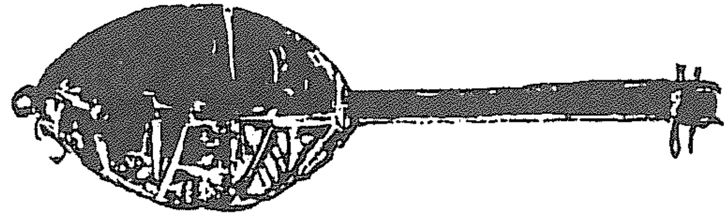


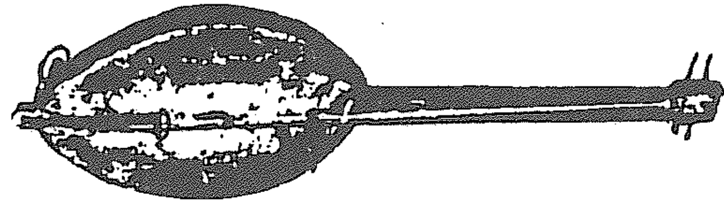


قوپوزهای قدیمی ترکهای آلتایی و هاکاس

قوپوزهای قدیمی

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

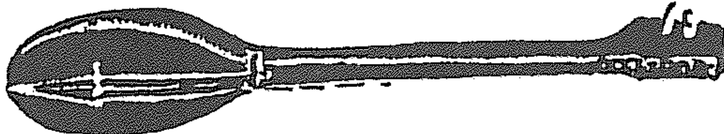




قوپوزهای ترکهای ماکاس

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)



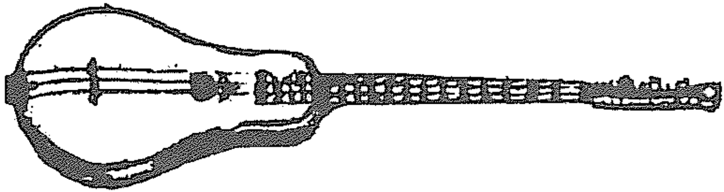


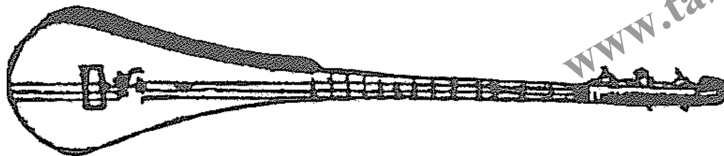


قوپوزهای قرقیز و آلتای



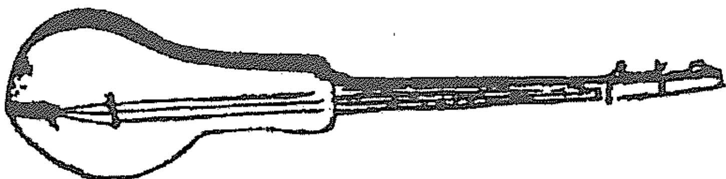


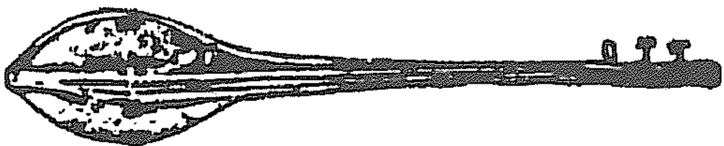




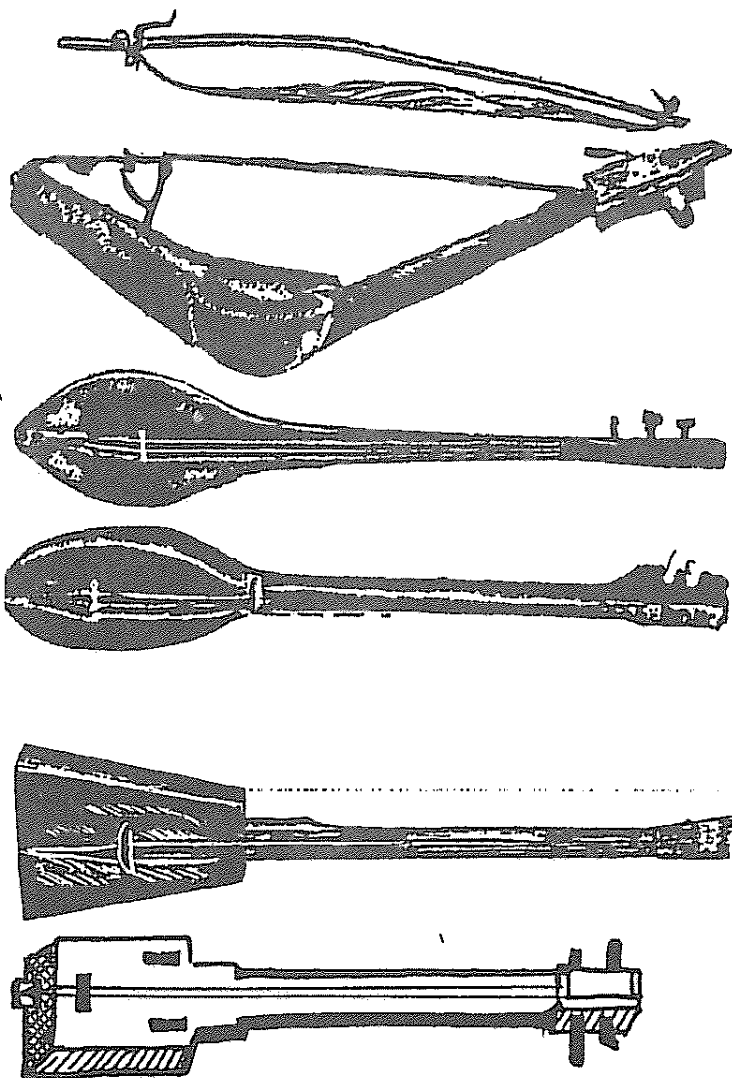
قوپوزهای توسعه یافته‌ی قرقیز

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)





قوپوزهای ترکهای قرقیز

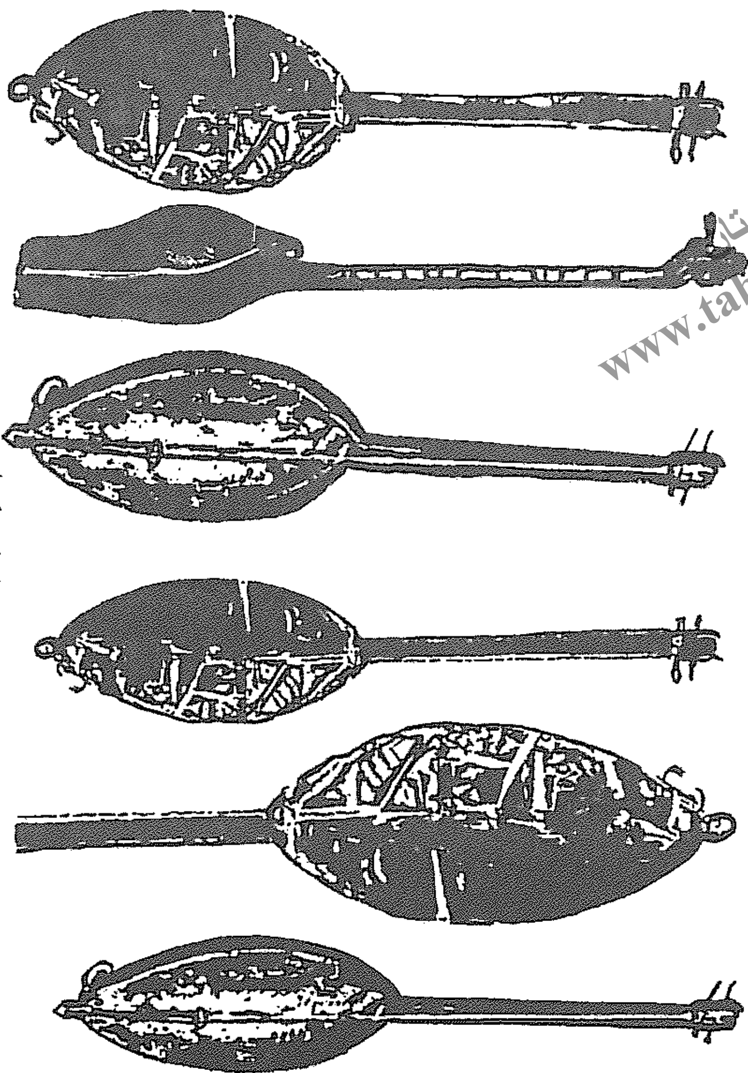


توپشور آلتای و کوموس ترکیز

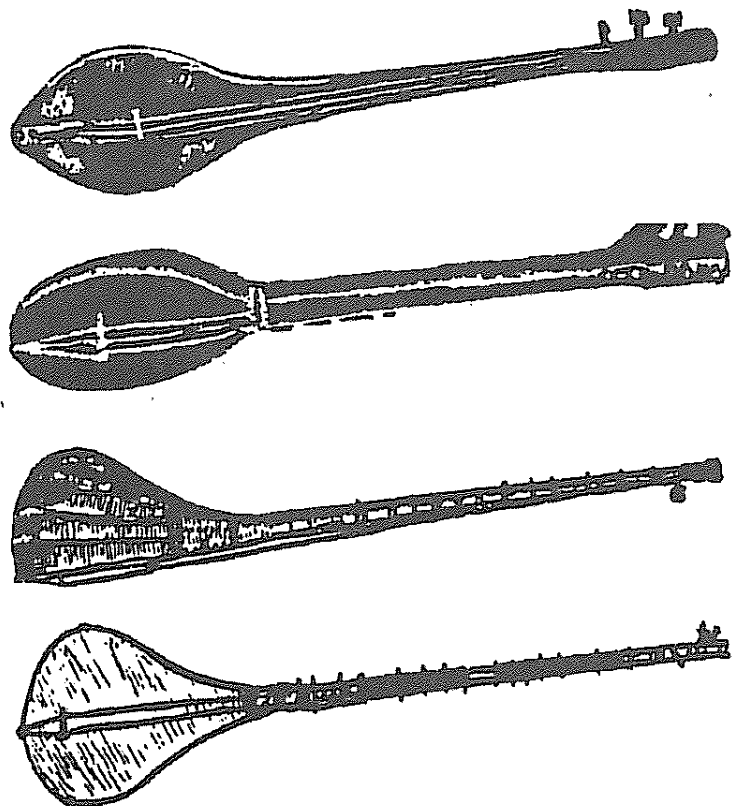
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

قوپوزهای شمال شرقی آسیا با شکل بیرونی متفاوت
چپ: ساز ترکهای تووا
راست: ساز مغول



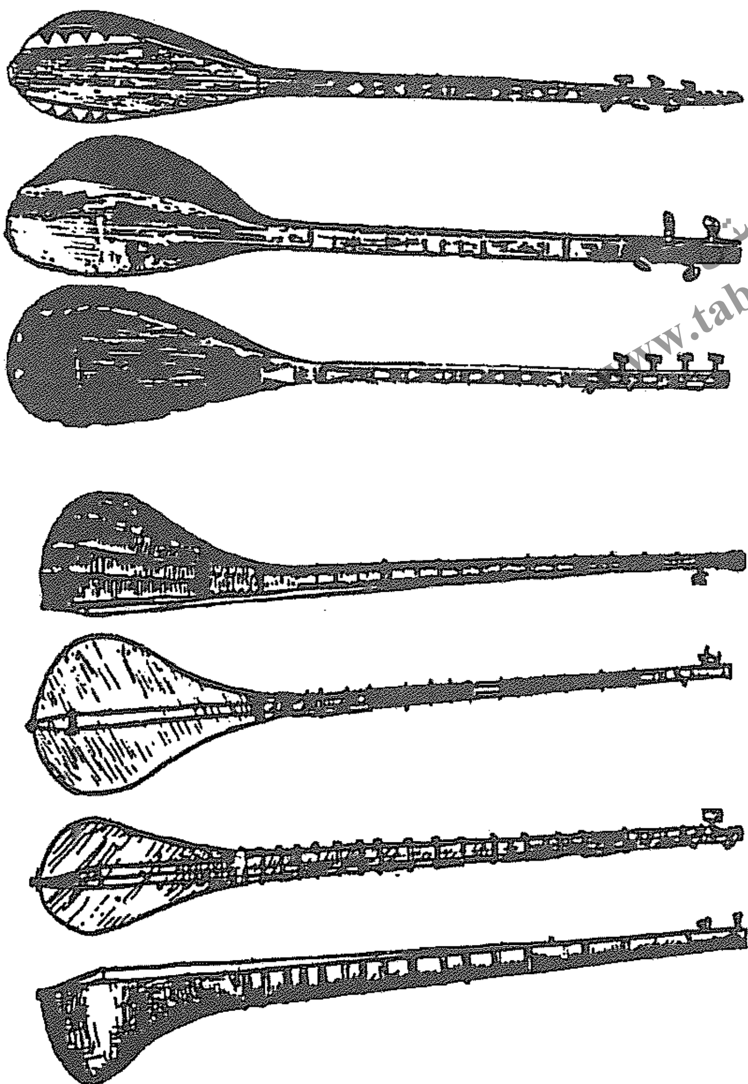


شکلهایی از قدیمی‌ترین سازهای ترکها
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)



سازهای ترکهای ترقیز و آلتای
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

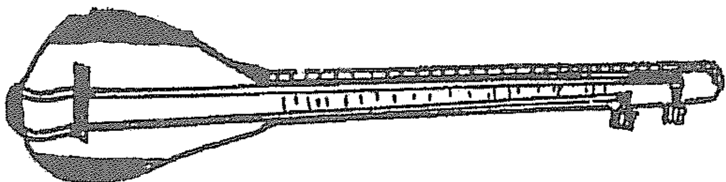


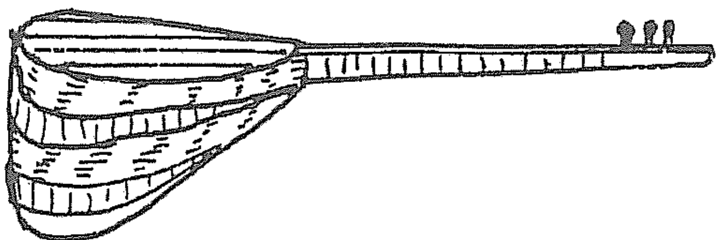


سازهای آذربایجان

سازهای ترکهای ازبک

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)







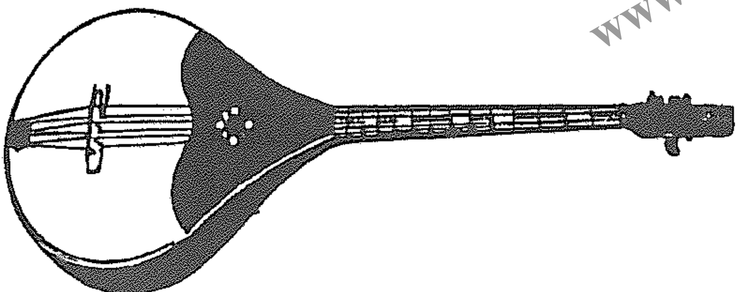
سه ساز کوچ‌نشینان آناتولی
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)









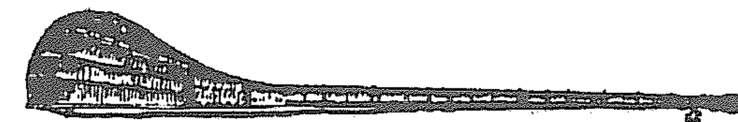


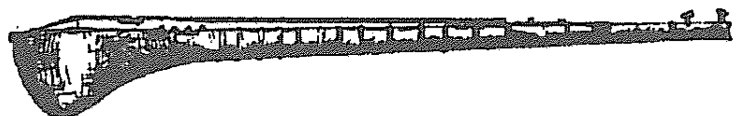
دوتار تغییر یافته ترکهای آسیای میانه
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)





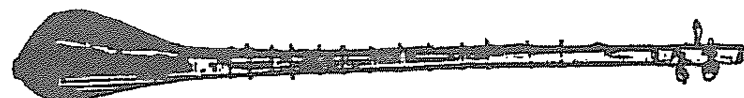
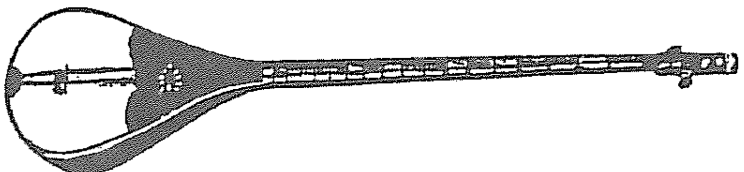
دوتار ترکهای ترکستان شرقی



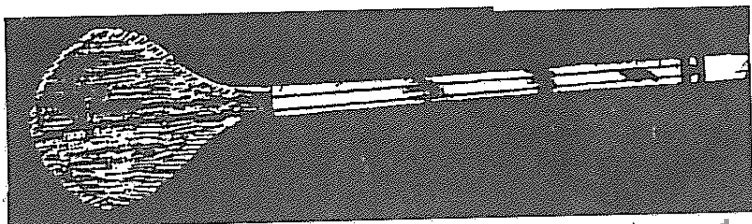
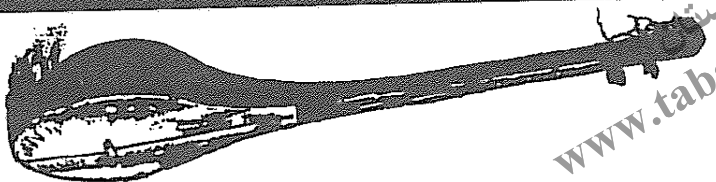
سه‌تار و دوتارهای ترکستان

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

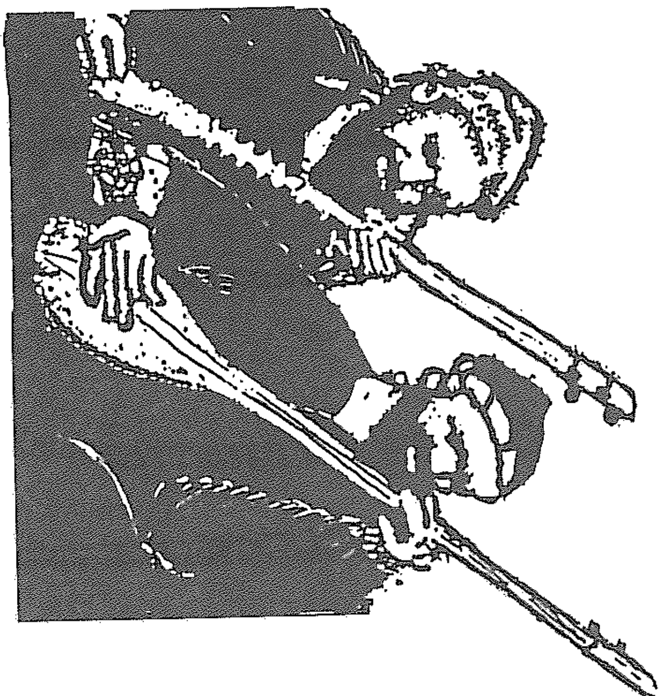



تنبور ترکهای ترکستان شرقی



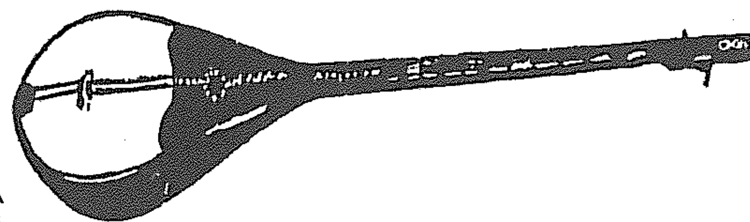



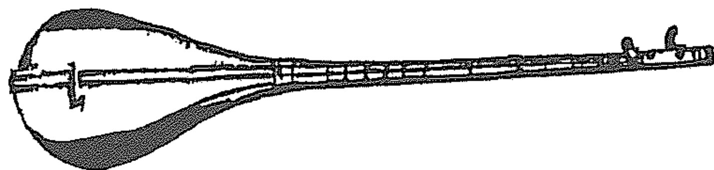
دامبرای ترکستانی



دوتار و تنبورهای ترکستان در سال ۱۸۹۰

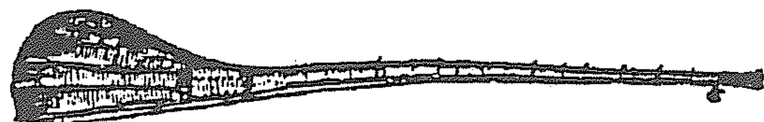
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

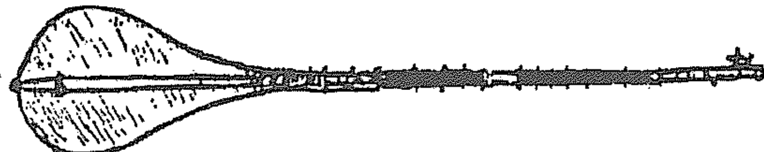


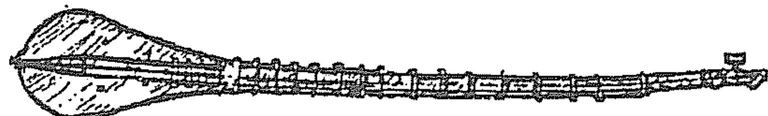


دوتار ازبک

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)



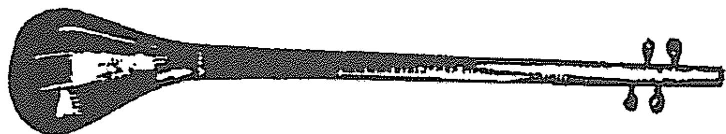






تنبور و دوتار ازبک



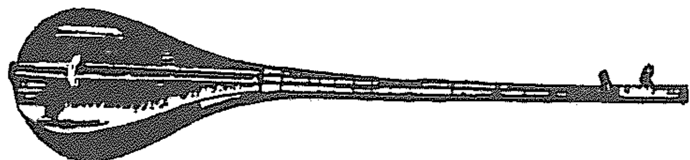


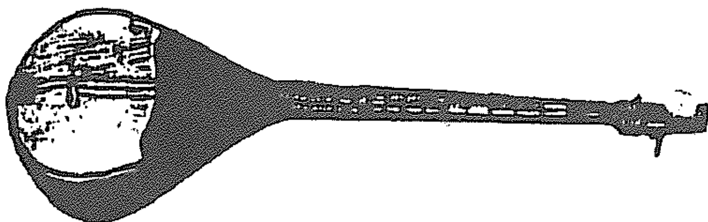


تنبور قزاق

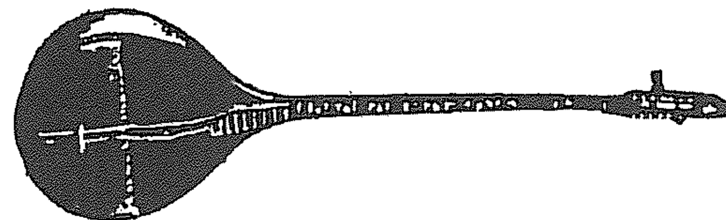


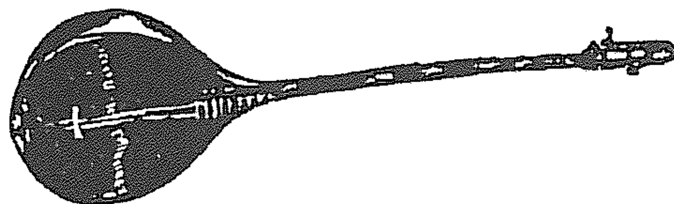
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

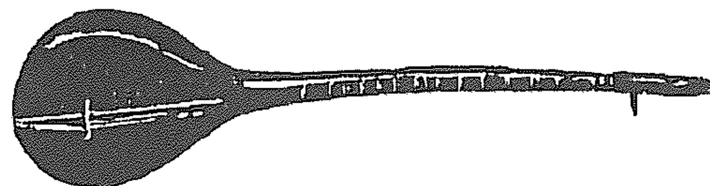




دوتار ترکمهای قاراقالپاق



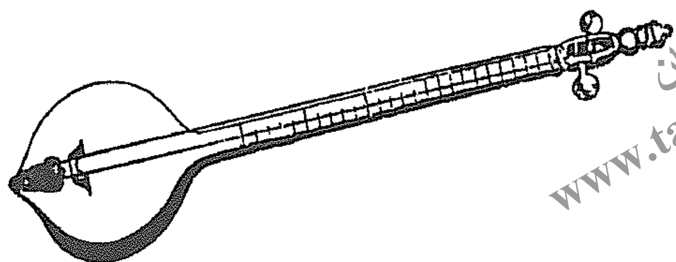




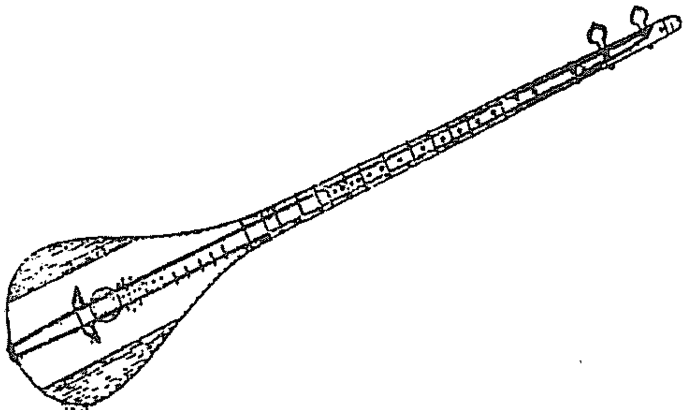
دوتار ترکمن
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)





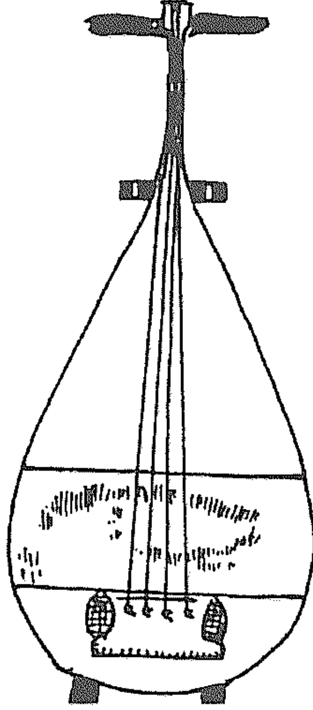


تنبور بغدادی



تنبور خراسانی

از کتاب
(الموسیقی الکبیر)



عود (پیپه) چینی

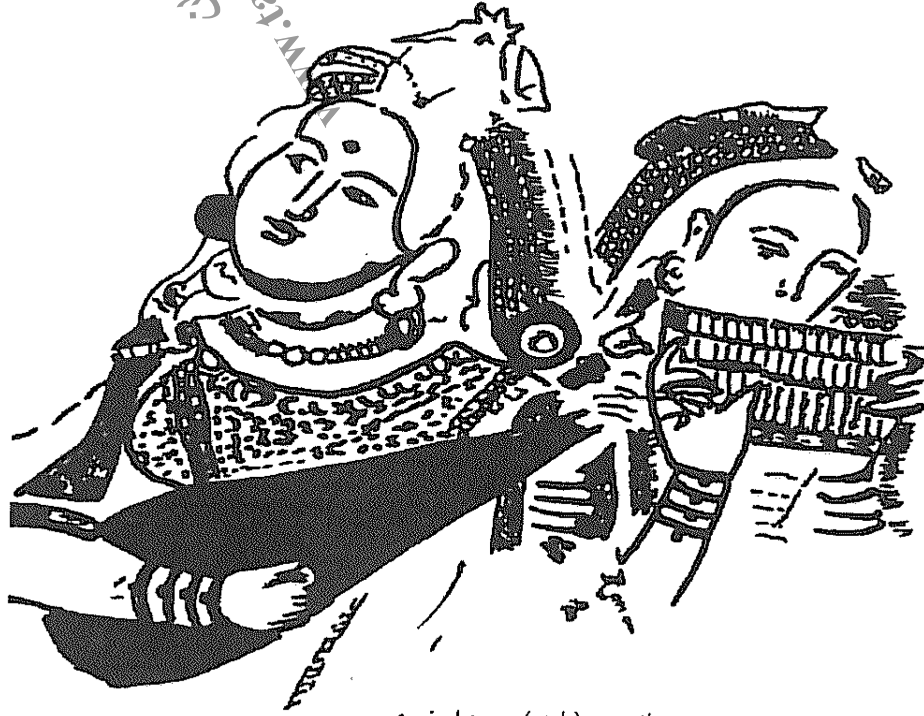


عود فارابی

از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)







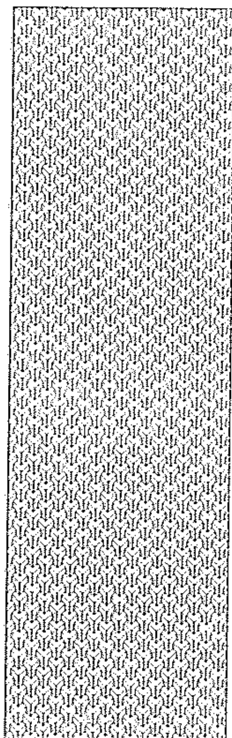
ساز دهنی (بادی) و پیپه اویغوری
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)



یک گروه موسیقی ترکهای اویغور
از کتاب
(Türk Kültür Tarihine Giriş)

# فصل ششم

## پژوهشی پیرامون چگونگی ساخت دوتار



### ساختمان و اجزای دوتار:

دوتار یکی از کهن‌ترین سازهای زهی است که ساختمان آن همه از چوب و طول این ساز نود الی صد سانتی متر است. در ترکمن صحرا دوتار را به گونهٔ کاسه‌ای‌می‌سازند. به طور کلی از قسمت‌های مختلف تشکیل شده است و قطعات تشکیل دهندهٔ آن عبارتند از:

۱- کاسه « کأسه»

۲- دسته «ساپ».

۳- صفحه «قاپاق».

۴- پرده «پِرده».

۵- گوشی‌ها «قوُلاق».

۶- سیم گیر «بوینوز».

۷- خرک روی دسته «شیطان اِشِک».

۸- سیم «تار».

۹- خرک روی صفحه «اِشِک».

برای ساخت کاسه و صفحهٔ دوتار از چوب درخت توت «توت آغاچ»، برای ساختن دسته از چوب درخت زردآلو «چیگ اریک»، برای ساختن گوشی‌ها از مفتول‌های برنجی «بورونچ»، برای ساختن پرده‌ها از سیم‌های مفتولی، برای ساختن خرکِ روی صفحه از چوب درخت توت و یا گردو «حوز»، برای ساختن خرک روی دسته و سیم‌گیر از شاخ گاو استفاده می‌شود.

*ابزارهای لازم برای ساخت دوتار:*

ابزارهایی که برای ساخت دوتار لازم است عبارتند از:

۱- تیشه «کِوکی».

۲- رنده «یونغی».

۳- اسکنه «چاپغئچ».

۴- سوهان دندانه درشت «تورپی».

۵- چکش «چکیچ».

۶- اره دستی «پئچخی».

۷- دریل «بورغی».

۸- سمباده «ناژداق».

۹- شیشه «جأجِک».

*مراحل ساخت دوتار:*

مرحلهٔ اول - آماده کردن چوب:

چنان که پیش‌تر ذکر شد برای ساخت کاسهٔ دوتار از چوب درخت توت و برای دستهٔ آن از چوب درخت زرد آلو استفاده می‌کنند.



فصل بهار و تابستان فصل رشد و نمو درختان و فعالیت آنهاست، پس بُرش درخت را در این فصل به علت جریان داشتن آب و مواد محلولی در درون آوندهای چوبی و آبکشی و وجود تخم حشرات در پوسته و تنهٔ درخت، انجام نمی‌دهند. زیرا باعث خرابی و پوسیدگی زودرس چوب می‌گردد. بنابر این بهترین فصل برای قطع درختان مورد نظر فصل پاییز و زمستان است.

با ریزش برگ درختان در فصل پاییز فرایند فتوسنتز و جذب آب و مواد محلولی کندتر شده، آوندهای چوبی و آبکشی به تدریج از فعالیت و واکنش‌های شیمیایی باز می‌ایستد. این عمل طبیعی درخت در فصل پاییز مانع پوسیدگی و رشد و نمو تخم حشرات و آفت‌های چوبی می‌گردد.

حال می‌توان گفت که بنا به دلایل فوق و به خاطر مصون نگاه داشتن چوب از گزند کرم‌های ساقه‌خوار، پوسیدگی و ضایعات چوبی، درخت را در فصل پاییز و زمستان قطع می‌کنند.

کاسه‌دوتار را از قُطر تنهٔ درخت توت می‌سازند. بنابر این هنگام قطع درخت، درختی را برای بُرش انتخاب می‌کنند که قُطر تنهٔ آن کم‌تر از چهل الی پنجاه سانتی متر نباشد. پس از بُرش و قطع شاخه‌های زائد، درخت را به طول‌های چهل و دو سانتی متر از هم بُرش داده، جدا می‌کنند. سپس تنه‌های بُرش داده شده را به طور افقی در عمق چهل الی پنجاه سانتی متری زمین، زیر خاک قرار می‌دهند، به طوری که تنهٔ درخت کاملاً زیر خاک بماند.

اگر درخت مورد استفاده، تازه قطع شده باشد به علت این که خودِ درخت دارای نم و رطوبت لازم است نیازی به خاک کردن آن نیست. اگر تنه‌های بُرش داده شده پس از بُرش، چندین سال متوالی زیر آفتاب و باد و باران قرار گرفته باشد، آن را زیر خاک قرار می‌دهند. علل زیر خاک قرار دادن آن بدین جهت است

که‌چوبِ مورد استفاده رطوبت لازم و کافی را از زمین جذب بکند و هنگام کار بر اثر انقباض و انبساط موجب شکستگی و تَرَک‌خوردگی‌واقع نگردد.

زیر خاک‌قرار دادن چوب در هر فصل، بسته به شرایط جوّی منطقه و میزان جذب رطوبت از خاک،مدت خاصی دارد. و همان طور که ذکرشد، اگرچوب مورد استفاده خشک و فصل خاک‌کردن آن تابستان باشد، چهار الی شش هفته جهت جذب رطوبت از خاک،باید زیر خاک‌بماند. چنانچه فصل خاک‌کردن فصل زمستان باشد، در عرض دو الی سه هفته چوب مورد نظر، میزان رطوبت لازم را از زمین جذب کرده، آمادهٔ کار می‌گردد.

لازم به ذکراست که رطوبت بیش از حد نیز باعث پوسیدگی و پوک شدنِ مغز چوب می‌شود. به همین دلیل چوب خاک‌شده را جهت بررسی میزان رطوبت، هر چند وقت یک بار از زیر خاک‌بیرون می‌آورند. (شکل ۳-۱ /۲-۱ /۱-۱)

مرحلهٔ دوم - ساخت کاسهٔ دوتار:

پس از مراحل بُرش و زیر خاک‌قرار دادن و آماده شدن چوب، جهت حالت بخشیدن به کاسهٔ دوتار که حالتی بیضی شکل دارد از تیشه استفاده می‌کنند.

ارتفاع قسمت گنبدی شکل کاسه همیشه برابر عرض دهانهٔ کاسه (عرض صفحه) انتخاب می‌شود و معمولاً شانزده الی هجده سانتی متر است. سپس با استفاده از اسکنه داخل کاسه را خالی می‌کنند تا آن‌جا که ضخامت دو دیواره کناری‌کاسه به پنج الی شش میلی متر، و تهِ کاسه (جایی که سیم‌گیر نصب می‌گردد) به اندازه یک سانتی متر برسد.

علت این که جدارهٔ تهِ کاسه را ضخیم‌تر از جاهای دیگر انتخاب می‌کنند این



است که هنگام کوک کردن شدید سیم‌ها در اجرای بعضی از مقامات، دچار شکستگی، اعوجاج و فرو رفتگی نگردد. در حین انجام کار بر روی کاسه محلی را نیز برای دسته گذاری‌تعبیه می‌کنند. که ابعاد آن نسبت به ضخامت دسته تعیین می‌گردد. پس از طی این مراحل، ظریف کاریِ قسمت خارجی و صیقل دادنِ قسمت داخلی کاسه فرا می‌رسد که در رفلکس صدا هنگام نواختن تأثیر بسزایی دارد. این کار با کمک ابزارهایی مانند سوهان دندانه درشت، سمباده و شیشه انجام می‌گیرد.

بدین ترتیب کاسه دوتار را با استفاده از ابزار آلات یاد شدهٔ فوق آماده می‌کنند و زیبایی و جذابیت خاصی بدان می‌بخشند. (شکل ۱-۲)



مرحلهٔ سوم - ساخت دستهٔ دوتار:

دستهٔ دوتار را تقریباً مخروطی شکل و از چوب درخت زردآلو، با استفاده از ابزار آلات یاد شده می‌سازند. قسمت پایین آن که روی کاسه نصب می‌گردد، قطورتر از قسمت بالای آن (جایی که گوشی‌ها قرار می‌گیرد) ساخته می‌شود. در قسمت بالایی دسته، محلی که انگشت سبابه هنگام نواختن قرار می‌گیرد، شیاری بسیار نازک و باریک به عرض و عمق دو میلی متر از ابتدای پردهٔ اول الی پردهٔ سیزدهم جهت رگلاژ و تنظیم صدای پرده‌ها ایجاد می‌گردد.

بلندی دسته نیز معمولاً از شصت سانتی متر تجاوز نمی‌کند. دسته را به اندازه پنج و نیم الی هفت و نیم سانتی متر در داخل کاسه و در شیاری که در مقطع کاسه برای نصب دسته تعبیه شده است قرار می‌دهند و با استفاده از چسب چوب و میخ چوبی، نصب و چفت می‌کنند. (شکل ۳-۳ /۲-۳ /۱-۳)

مرحلهٔ چهارم – ساخت صفحه و نصب آن:

صفحهٔ دوتار را که از چوب درخت توت می‌باشد، به دلیل آن که فشار سیم‌ها آن را دچار فرو رفتگی نکند قبل از پرداخت، با توجه به شرایط جوّی و فصل کار بر روی آن، ابتدا به مدت پانزده روز در سایه و هوای آزاد، سپس پانزده روز دیگر مستقیماً در مقابل نور شدید آفتاب قرار می‌دهند. پس از طی این مراحل به خاطر این که چوب کاملاً خشک شده و شیرهٔ موجود در خود را از دست بدهد به مدت پانزده روز دیگر در حرارت غیر مستقیم تنور نانوایی‌ها قرار می‌دهند. سپس به عنوان آخرین مرحله، صفحه را بلافاصله در کورهٔ خاموش شدهٔ پس از پخت نانوایی‌ها، حرارت می‌دهند. تا چوب کاملاً به حالت پوکی غیر شکننده‌ای برسد. بدین طریق به صفحهٔ دوتار حالت مخصوصی می‌دهند که یکنواختی خود را در اثر فشار سیم‌ها و خرک روی صفحه از دست ندهد.

پس از طی این مراحل کار پرداخت روی صفحه آغاز می‌گردد. هنگام پرداخت ضخامت قسمتی را که روی دسته قرار می‌گیرد دو میلی متر، و ضخامت قسمتی را که خرک روی صفحه در آن قرار می‌گیرد چهار میلی متر انتخاب می‌کنند.

صفحه ساخته شده را پس از گذشت یک روز از نصب دسته، روی کاسه قرار می‌دهند. نحوهٔ قرار گرفتن به این صورت است که، ابتدا دور تا دورِ لبهٔ دیوارهٔ کاسه را چسب چوب می‌زنند، سپس صفحه را روی آن نصب می‌کنند و با تیوپ یا سیم آن را محکم می‌بندند تا صفحه کاملاً روی کاسه جا افتاده، چفت شود. پس از پیچیدن و گره زدن تیوپ یا سیم روی صفحه، آن را به مدت دو روز به همان حالت باقی می‌گذارند تا چسب، خشک بشود و صفحه به طور کامل



روی کاسه و قسمتی از دسته جا بیفتد.

به خاطرِ این که زیبایی صدا در دوتار بسیار حائز اهمیت است، به همین دلیل برای هر چه زیباتر کردن صدا و انعکاس طول موج بیش‌تر صدا، روی صفحه و کاسه چند سوراخ کوچک ایجاد می‌کنند. سوراخ‌های کوچک روی صفحه که تعداد آنها دوازده عدد بیش‌تر نیست به خاطرِ دریافت صدا و دو عدد سوراخ تهِ کاسه که بزرگ‌تر از سوراخ‌های روی صفحه است به خاطرِ ارسال طول موج صدا و ارتعاش هر چه بیش‌تر صداهای حاصله از تارها ایجاد می‌گردد. علاوه بر آن در تعیین و تشخیص صدای هر پرده نیز اهمیت بسزایی دارند. (شکل ۱-۴)



مرحلهٔ پنجم – پرده‌گذاری:

پس از گذشت مدت زمان تعیین شده و اطمینان ار محکم شدن دسته و صفحهٔ دوتار، مراحل بعدی که پرده گذاری‌است آغاز می‌گردد.

پرده‌بندی و پرده گذاری‌روی دستهٔ دوتار انجام می‌گیرد و هر یک از پرده‌ها با فواصل معیّن روی آن نصب می‌شود. طریقه پرده گذاری‌بدین صورت است که‌ابتدا محل پرده گذاری‌را با کشیدن خطی روی دستهٔ دوتار مشخّص می‌کنند و سپس پرده‌ها را که از مفتول‌های نازک فولاد یا برنج است، در محل خط کشی شده به صورت مدوّر اندازه می‌گیرند. بعد از بُرش مفتول‌ها به اندازهٔ مناسب، آنها را به صورت حلقوی شکل درآورده، دو لبهٔ آن را به هم لحیم می‌کنند. پس از آن پرده‌ها را با دقت و ظرافت از قسمت پایین (از طرف کاسه) به طرف بالا روی دسته نصب و محکم می‌نمایند.

در ایام گذشته به جای مفتول‌های نازک فولاد یا برنج، پرده‌بندی

و پرده گذاری با زه که از روده گوسفند «ایچه گه» درست می‌شد، انجام می‌شده است.

فاصلهٔ پرده‌ها با هم برابر نیستند. در غیر این صورت تمام صداهای حاصله یک نواخت خواهد بود. هر قدر فاصلهٔ میان دو پرده به هم نزدیک باشد، صدای حاصله بم و کلفت‌تر خواهد شد. بنابر این هر چقدر از طرف پردهٔ دوم «نوایی پرده» به طرف پایین برویم فاصلهٔ میان پرده‌ها از یک دیگر کم‌تر می‌شوند. به عنوان مثال؛ اگر فاصلهٔ پردهٔ دوم «نوایی پرده» سه سانت و دو میلی متر باشد، فاصلهٔ پردهٔ سوم «یوقارقی آچئق پرده»، سه سانتی متر خواهد بود. به جز فواصل میان پردهٔ اول «باش پرده» و پردهٔ سیزدهم «اولی شروان پرده» که در انتهای دسته قرار دارد تقریباً با یک دیگر برابرند. بدین روش با باز و بسته کردن فواصل میان پرده‌ها، می‌توان الحان هر پرده را به دست آورد؛ طول موج و فرکانس‌های صدا را تغییر داده، یا کم و زیاد کرد. (شکل ۱-۶ /۲-۵ /۱-۵)

مرحلهٔ ششم - ساخت و نصب گوشی‌ها:

دوتار به علت دارا بودن دو رشته سیم «تار» موازی با هم، در مقطع دسته دارای دو عدد گوشی است؛ ابتدای تارها را بر روی هر یک از گوشی‌ها می‌پیچند و آنها را برای کوک کردن تارها مورد استفاده قرار می‌دهند.

گوشی‌ها را از آلیاژ برنج یا چوب شمشاد و با استفاده از سوهان دندانه درشت و دندانه ریز، به شکل حرف لاتین (T) می‌سازند اما امروزه استفاده از نوع چوبی در ترکمن صحرا منسوخ شده است.

محل نصب گوشی‌ها به این صورت است که یکی از گوشی‌ها را در



منتهی‌الیه سمت راست و دیگری را در منتهی الیه سمت چپ مقطع دسته به فاصلهٔ پنج و نیم سانتی متر از یک دیگر و به فاصلهٔ پنج الی شش سانتی متر پایین‌تر از مقطع دسته نصب می‌کنند. روش آن بدین گونه است که ابتدا محل تعیین شده را با قُطری کم‌تر از قُطر پایه‌های گوشی به وسیلهٔ مته سوراخ کرده، گوشی‌ها را در داخل آن قرار می‌دهند. به طوری که گوشی‌ها در داخل آن با فشار دست حول محور خود به چرخش در بیاید و تارها را به اندازهٔ دلخواه با آن کوک کنند. (شکل ۱-۷)



مرحلهٔ هفتم - ساخت و نصب سیم‌گیر و خرک روی دسته:

سیم‌گیر و خرک روی دسته از جنس شاخ گاو ساخته می‌شود. سیم‌گیر را به شکل مثلث متساوی الساقین می‌سازند که در ضلع نامساوی آن دو عدد شاخک جهت وصل و پیچاندن تارها قرار دارد. سپس در لبهٔ تهِ کاسه به طوری که رأس هرم مثلث به طرف پایین قرار داده شده نصب می‌کنند. کار آن نگاه داشتن تارها در امتداد طول ساز است.

خرک روی دسته را نیز، روی دسته، پایین‌تر از محل نصب گوشی‌ها، میان «باش پرده» به صورت غیر متحرک و ثابت که مقداری از آن در داخل دسته فرو رفته است نصب می‌نمایند. کاربُرد خرک روی دسته آن است که تارها را بدون تماس با دسته، پرده‌ها و بدنهٔ ساز نگاه دارد. (شکل ۲-۸ /۱-۸)

مرحلهٔ هشتم - نصب تارها:

دوتار همان طور که از نامش پیداست سازیست زهی که از دو رشته سیم «تار» مفتولی شکل بسیار نازک و مقاوم تشکیل شده است. در سازهای زهی

صدا از ارتعاشات سیم‌های کشیده شده ایجاد می‌گردد. در ادوار گذشته تا قبل از اختراع سیم برای سازها، به جای سیم از ابریشم تابیده «ایشیلین یوپه ک- چیلله» استفاده می‌شده که در عصر حاضر به تدریج سیم فلزی جانشین آنها گردیده‌است.

نحوهٔ نصب سیم‌ها بدین گونه است که ابتدا سر سیم را به یکی از گوشی‌هایی‌که در مقطع دستهٔ دوتار قرار دارد وصل می‌کنند و آن را در امتداد طول ساز به طرف سیم‌گیری که در انتهای کاسه قرار دارد می‌کشند و بعد از سه الی چهار دور پیچاندن آن روی یکی از شاخک‌های سیم‌گیر، بدون قطع کردن‌سیم، سه الی چهار دورِ دیگر روی شاخک دیگر سیم‌گیر می‌پیچند و سر دیگر سیم را به موازات سیم اول به گوشی دومی که در مقطع دستهٔ دوتار قرار دارد وصل می‌کنند. فاصلهٔ این سیم‌ها از یک دیگر پنج میلی متر است. و برای کوک کردن آنها از گوشی‌هایی که روی دسته قرار دارد استفاده می‌شود. (شکل ۲-۹ /۱-۹)

مرحلهٔ نهم - ساخت و نصب خرک روی صفحه:

خرک روی صفحه که کوچک‌تر از سایر قطعات دوتار است از چوب درخت توت و یا گردو ساخته می‌شود و روی صفحهٔ دوتار زیر سیم‌ها «تارها» قرار می‌گیرد. خرک روی صفحه متحرک است و برای حفظ فاصله میان تارها، هم‌سطح کردن ارتفاع تارها با خرک روی دسته و تماس نداشتن تارها با صفحه، مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ تا به هنگام نواختن، انگشتان نوازنده بدون تماس با صفحه با تارها برخورد نماید. در غیر این صورت به علت تماس تارها با صفحهٔ دوتار، صدایی از تارها حاصل نخواهد شد. (شکل ۱-۱۰)



### *نکاتی دربارهٔ تعمیرات دوتار:*

شکستگی‌هایی که در دوتار به وجود می‌آید، اعم از شکستگی کاسه، دسته، صفحه و... اگر به صورت جزیی و ناچیز باشد قابل تعمیر است و با استفاده از چسب چوب و میخ چوبی آن را ترمیم می‌نمایند. ولی اگر لطمات و آسیب‌های وارده شدید باشد، به جای قطعات شکسته شده، قطعات جدیدی را جایگزین می‌نمایند.



همواره یکی از ایرادات وارده بر دوتار، ضعف دینامیکی صدای آن بوده است که امروزه سازندگان آن با نازک‌تر کردن ضخامت کاسه و صیقل دادن قسمت‌های داخلی و خارجی آن این نقص را تا حدودی برطرف نموده‌اند.

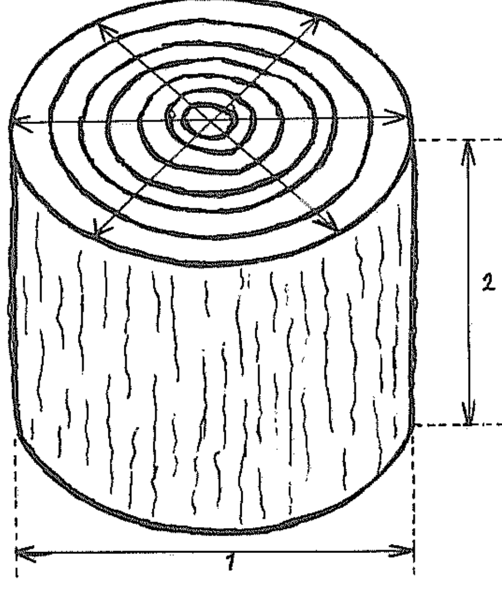
در کُل یک دوتار خوب باید از مزیّت‌های زیر برخوردار باشد:

۱- هر اندازه سن درخت توتی که به عنوان چوب دوتار از آن استفاده می‌شود بیش‌تر باشد در مقطع آن، حلقه‌ها و رگه‌های نزدیک به هم بیش‌تر مشاهده خواهد شد و از نظر شکل و فرم، زیبایی و جلای خاصی به کاسهٔ دوتار خواهد بخشید. علاوه بر آن، صدای دوتار گوش‌نواز خواهد بود.

۲- کاسهٔ دوتار باید متوسط باشد.

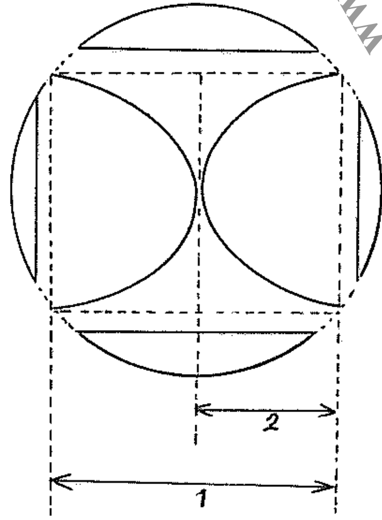
۳- دسته و صفحه در روی کاسه به طور دقیق جا افتاده باشد.

و بالاخره، ترتیب مکانی اجزاء، نوع چوبی که بدنهٔ دوتار از آن ساخته شده و مقدار رطوبت آن، طول دوتار، طول و ضخامت سیم‌ها، نوع فلزی که در آن به کاررفته است، تنظیم دقیق و با ظرافت تمام قطعات دوتار از قبیل کاسه، دسته، صفحه، فاصلهٔ پرده‌ها، فاصلهٔ تارها و نیز نحوهٔ کاری که در ساختن آن از طرف سازنده منظور شده، همگی از لحاظ کمّی و کیفی نقش اساسی داشته و در زیبایی و صدای دوتار اثر می‌گذارند. (شکل ۱-۱۲ /۱-۱۱)

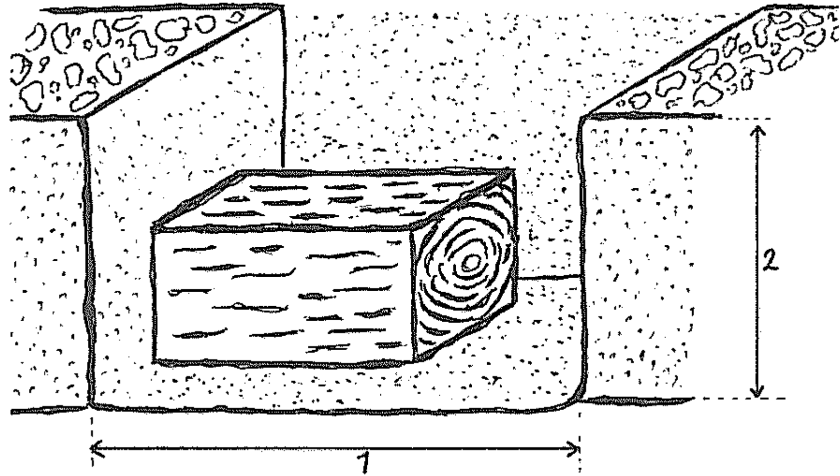



شکل: ۱-۱
«نمایی از طول و قطر تنه درخت هنگام برش»
۱- قطر تنه درخت: ۵۰-۴۰ سانتی‌متر.
۲- طول تنه درخت: ۴۲ سانتی‌متر.





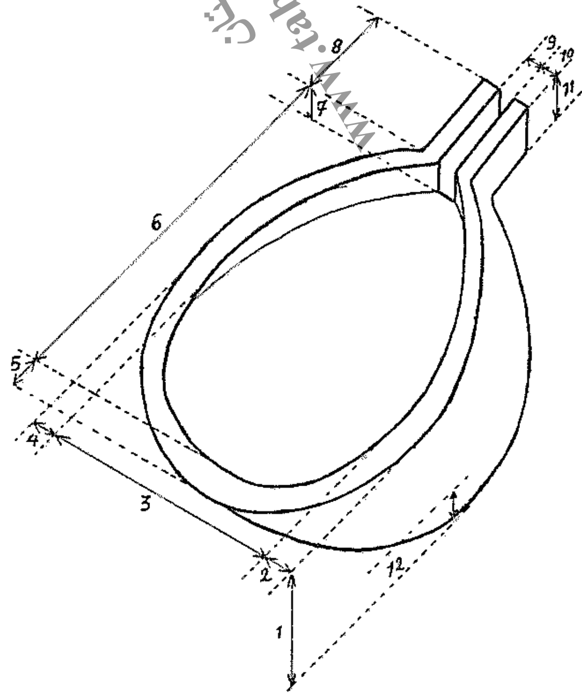

شکل: ۲-۱
«نمایی از برش قطر تنهٔ درخت»
۱- قطر تنهٔ درخت: ۵۰-۴۰ سانتی‌متر.
۲- عرض تنه هنگام برش: ۲۲-۲۰ سانتی‌متر.



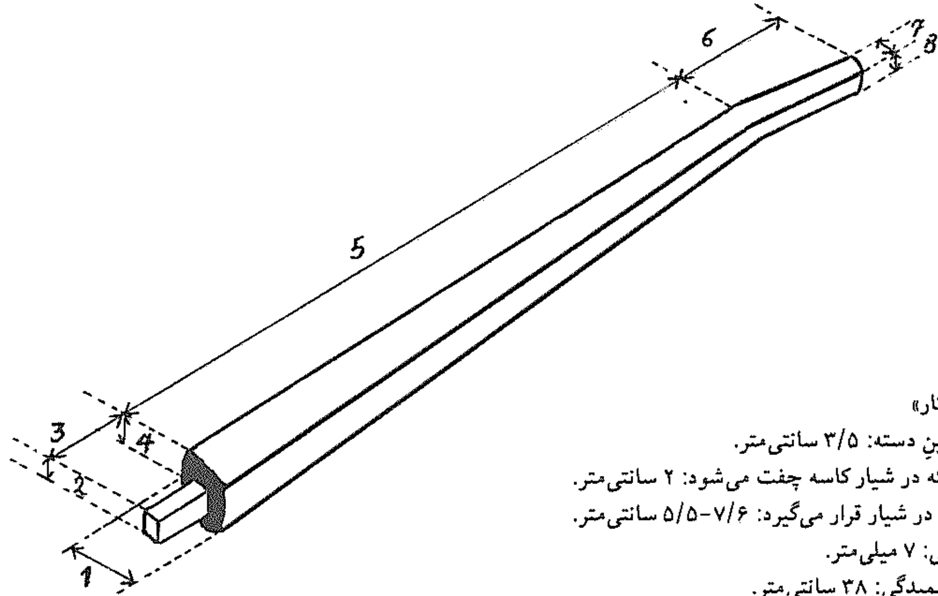

شکل: ۳-۱
«نمایی از نحوه قرار دادن چوب زیر خاک»
۱- عرض چاله: ۵۰-۴۲ سانتی‌متر.
۲- عمق چاله: ۵۰-۴۰ سانتی‌متر.







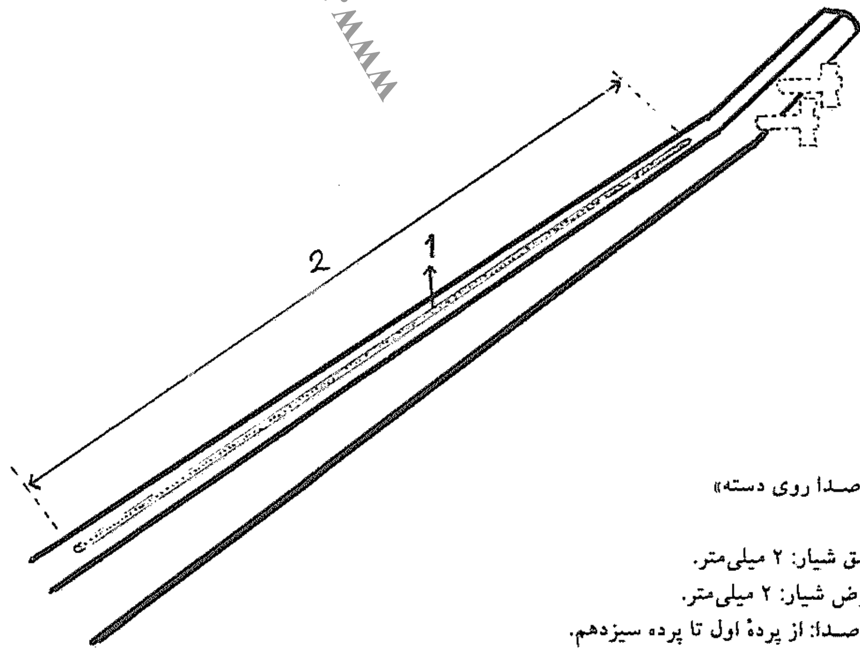

شکل: ۱-۲
«نمایی از کاسهٔ پرداخت شدهٔ دوتار»
۱- ارتفاع قسمت گنبدی شکل کاسه ۱۸-۱۶ سانتی‌متر.
۲- ضخامت دیوارهٔ کاسه: ۶ میلی‌متر.
۳- عرض کاسه بدون دیواره: ۱۶/۸-۱۶ سانتی‌متر.
۴- ضخامت دیوارهٔ کاسه: ۶ میلی‌متر.
۵- ضخامت دیوارهٔ کاسه، قسمت سیم‌گیر: ۱ سانتی‌متر.
۶- طول کاسه تا محل دسته‌گذاری: ۲۹ سانتی‌متر.
۷- ارتفاع دیواره محل دسته‌گذاری: ۳/۵-۳ سانتی‌متر.
۸- طول محل دسته‌گذاری: ۷/۶ سانتی‌متر.
۹- عرض شیار: ۱/۵ سانتی‌متر.
۱۰- ضخامت دیواره: ۱/۵ سانتی‌متر.
۱۱- ارتفاع دیواره محل دسته‌گذاری: ۳/۵-۳ سانتی‌متر.
۱۲- ضخامت داخلی تهِ کاسه: ۱/۵ سانتی‌متر.



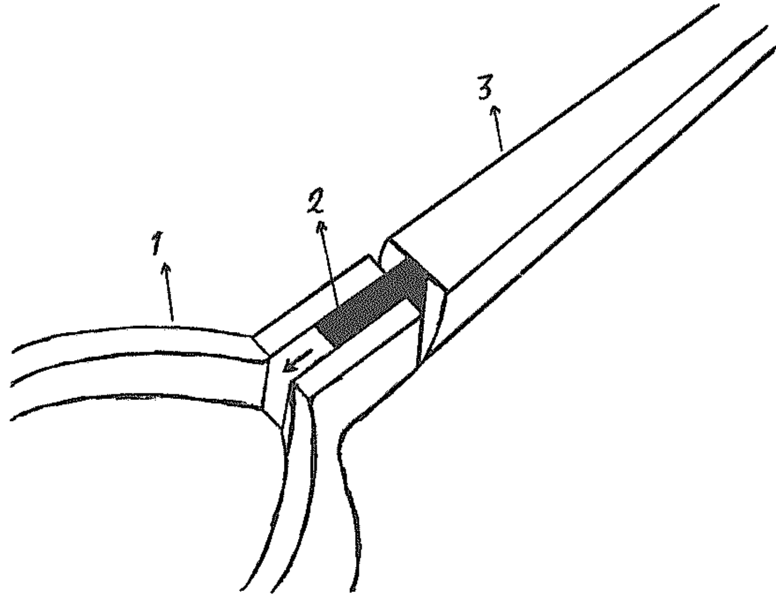

شکل: ۱-۳
«نمایی از دستهٔ دوتار»
۱- قطر قسمت پایینِ دسته: ۳/۵ سانتی‌متر.
۲- ارتفاع قسمتی که در شیار کاسه چفت می‌شود: ۲ سانتی‌متر.
۳- طول قسمتی که در شیار قرار می‌گیرد: ۶/۷-۵/۵ سانتی‌متر.
۴- ارتفاع تراشیدگی: ۷ میلی‌متر.
۵- طول دسته تا خمیدگی: ۳۸ سانتی‌متر.
۶- طول دسته از خمیدگی تا مقطع: ۱۶/۵ سانتی‌متر.
۷- عرض مقطع دسته: ۱/۸ سانتی‌متر.
۸- ارتفاع مقطع دسته: ۲/۳ سانتی‌متر.





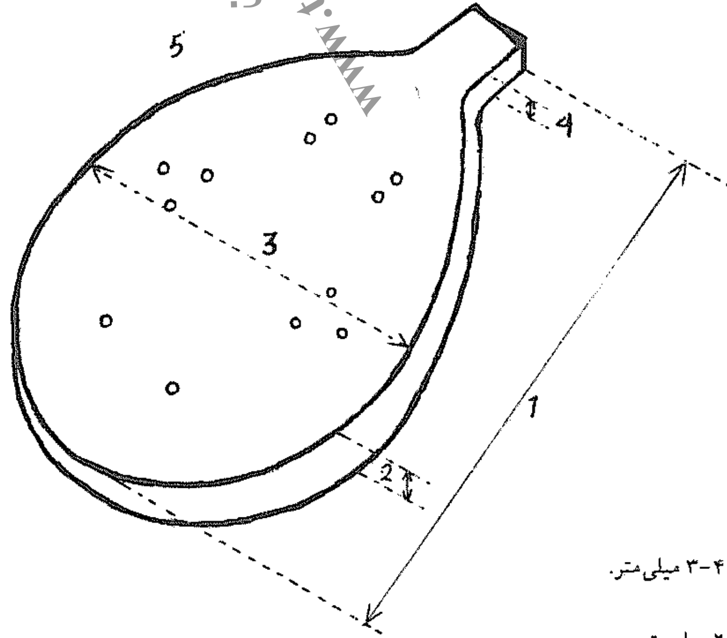



شکل: ۲-۳
«نمایی از شیار رگلاژ پرده و صـدا روی دسته»
۱- شیار رگلاژ صدا و پرده:
عمق شیار: ۲ میلی‌متر.
عرض شیار: ۲ میلی‌متر.
۲- طول شیار، رگلاژ پرده و صـدا: از پردهٔ اول تا پرده سیزدهم.



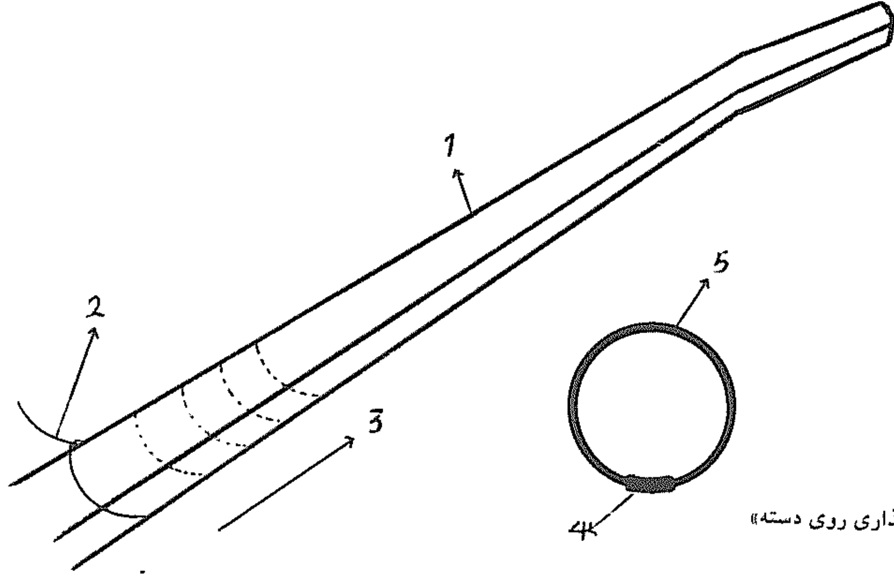

شکل: ۳-۳
«نمایی از نصب دسته رویِ کاسه»
۱- کاسه.
۲- محل نصب دسته و کاسه.
۳- دسته.







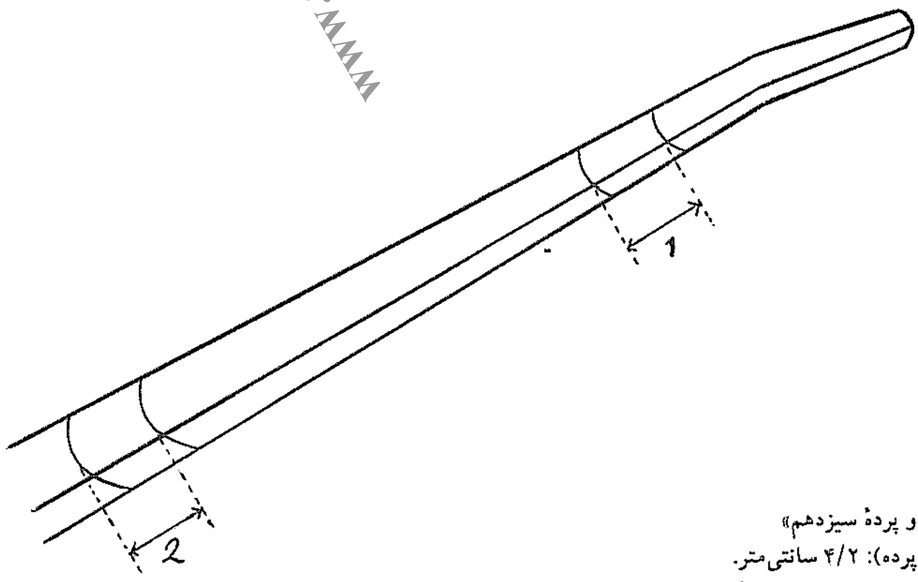

شکل: ۱-۴
«نمایی از صفحهٔ دوتار»
۱- طول صفحه: ۳۶/۶ سانتی‌متر.
۲- ضخامت صفحه در محل خرک‌گذاری: ۴-۳ میلی‌متر.
۳- عرض صفحه: ۱۸-۱۶ سانتی‌متر.
۴- ضخامت صفحه در محل دسته‌گذاری: ۲ میلی‌متر.
۵- روزنه‌های روی صفحه: ۱۲-۱۰ عدد.



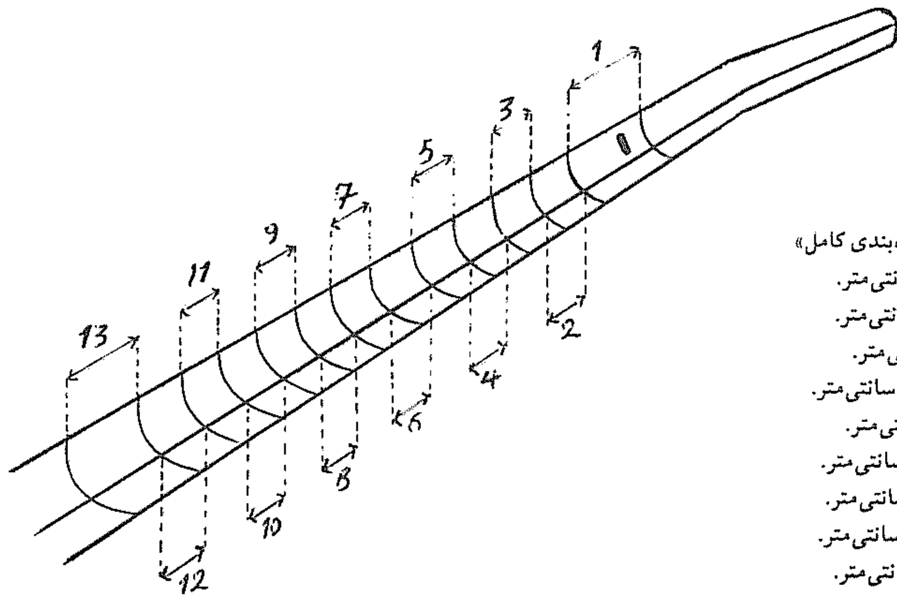

شکل: ۱-۵
«نمایی از نحوهٔ پرده‌گذاری روی دسته»
۱- دسته.
۲- مفتول نازک فولادی یا برنجی.
۳- تعیین محل شروع پرده‌گذاری.
۴- محل لحیم‌کاری پرده.
۵- نمایی از پردهٔ کامل و حلقوی شکل.





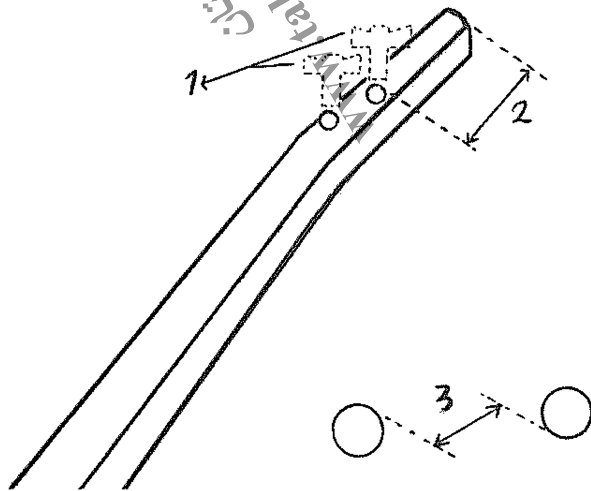



شکل: ۲-۵
«نمایی از پردهٔ اول و پردهٔ سیزدهم»
۱- پردهٔ اول (باش پرده): ۴/۲ سانتی‌متر.
۲- پردهٔ سیزدهم (اولی شروان پرده): ۳/۶ سانتی‌متر.



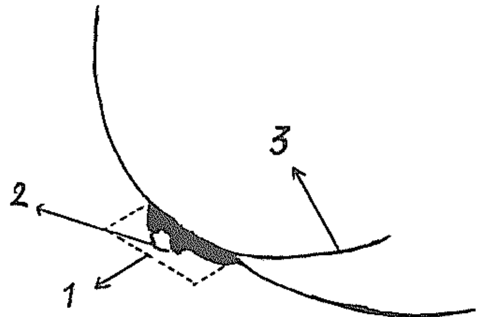

شکل: ۱-۶
«نمایی از دسته با پرده‌بندی کامل»
۱- پردهٔ اول: ۴/۲ سانتی‌متر.
۲- پردهٔ دوم: ۳/۲ سانتی‌متر.
۳- پردهٔ سوم: ۳ سانتی‌متر.
۴- پردهٔ چهارم: ۳/۱ سانتی‌متر.
۵- پردهٔ پنجم: ۳ سانتی‌متر.
۶- پردهٔ ششم: ۲/۵ سانتی‌متر.
۷- پردهٔ هفتم: ۲/۸ سانتی‌متر.
۸- پردهٔ هشتم: ۲/۵ سانتی‌متر.
۹- پردهٔ نهم: ۲/۴ سانتی‌متر.
۱۰- پردهٔ دهم: ۲/۱ سانتی‌متر.
۱۱- پردهٔ یازدهم: ۱/۹ سانتی‌متر.
۱۲- پردهٔ دوازدهم: ۱/۹ سانتی‌متر.
۱۳- پردهٔ سیزدهم: ۳/۶ سانتی‌متر.





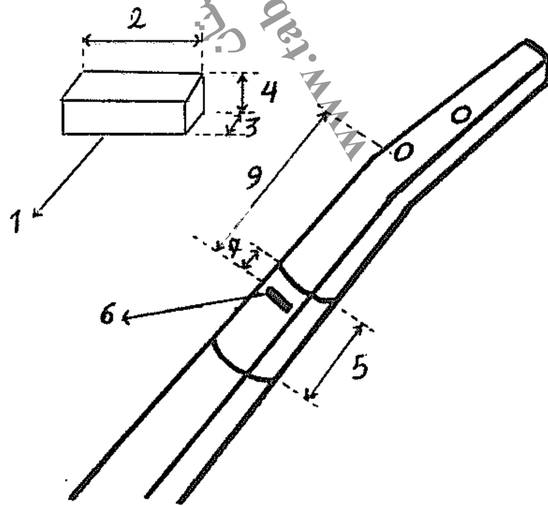



شکل: ۱-۷
«نمایی از نصب گوشی‌ها»
۱- گوشی‌ها.
۲- فاصلهٔ گوشی‌ها نسبت به مقطع دسته: ۶-۵ سانتی‌متر.
۳- فاصلهٔ طولی مابینِ دو گوشی: ۵/۵ سانتی‌متر.



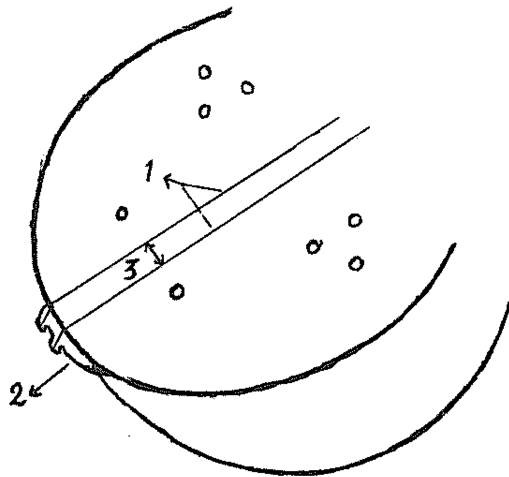

شکل: ۱-۸
«نمایی از سیم‌گیر در انتهای کاسه»
۱- سیم‌گیر.
۲- شاخک‌ها.
۳- کاسه.





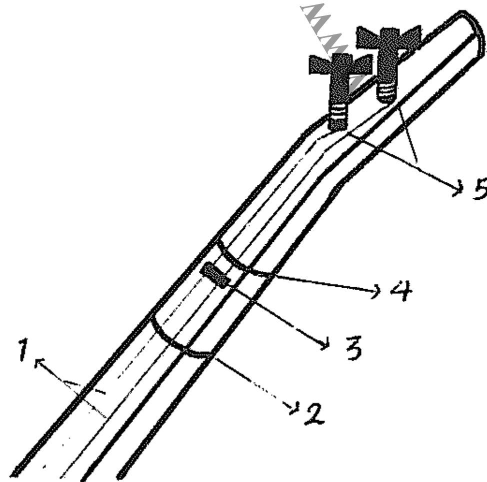



شکل: ۲-۸
«نمایی از خرک روی دسته»
۱- خرک روی دسته.
۲- طول خرک: ۱/۵ سانتی‌متر.
۳- عرض خرک: ۲ میلی‌متر.
۴- ارتفاع خرک: ۴ میلی‌متر.
۵- پردهٔ اول (باش پرده).
۶- خرک نصب شده روی دسته.
۷- فاصلهٔ خرک با سیم مفتولی پرده: ۵ میلی‌متر.
۸- فرو رفتگی خرک روی دسته: ۲ میلی‌متر.
۹- فاصلهٔ خرک با محل نصب گوشی: ۵/۵ سانتی‌متر.



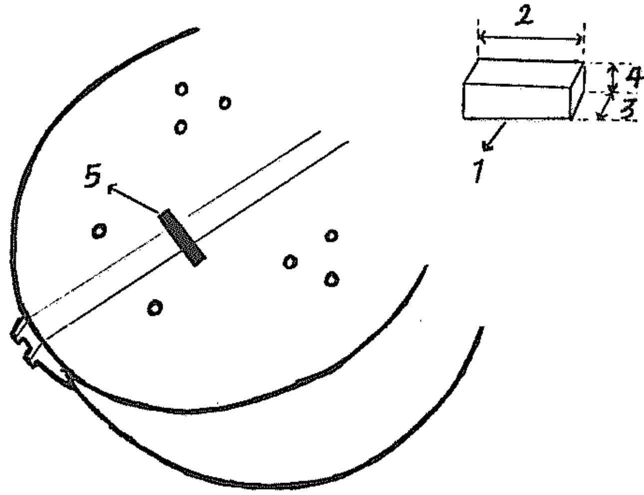

شکل: ۱-۹
«نمایی از وصل تارها بر روی سیم‌گیر»
۱- دو رشته سیم بسیار نازک (تارها).
۲- پیچاندن تارها به دور شاخک‌های سیم‌گیر.
۳- فاصلهٔ تارها از یک‌دیگر: ۵ میلی‌متر.





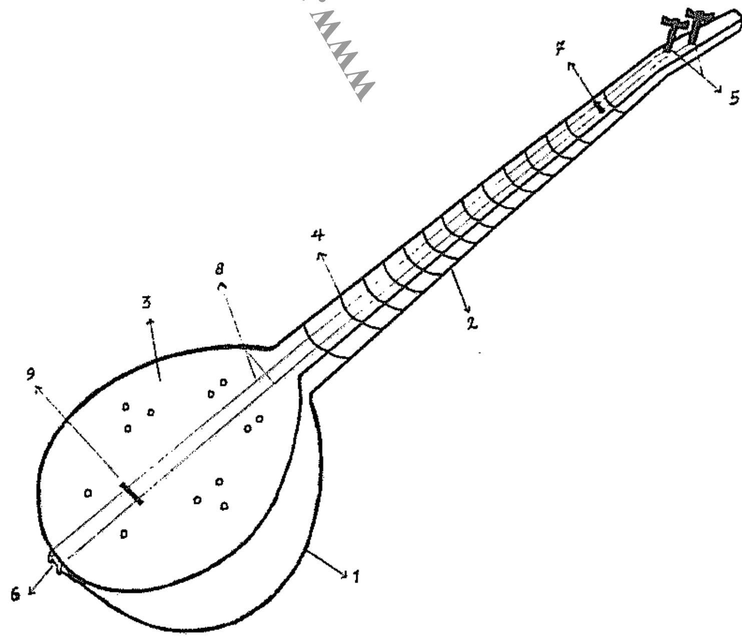



شکل: ۲-۹
«نمایی از وصل تارها بدور گوشی‌ها»
۱- امتداد تارها بر روی دسته.
۲- عبور تارها از روی سیم‌های مفتولی (پرده‌ها).
۳- عبور تارها از روی خرک روی دسته.
۴- عبور تارها از زیر آخرین سیم مفتولی (پرده).
۵- پیچاندن تارها به دور گوشی‌ها.

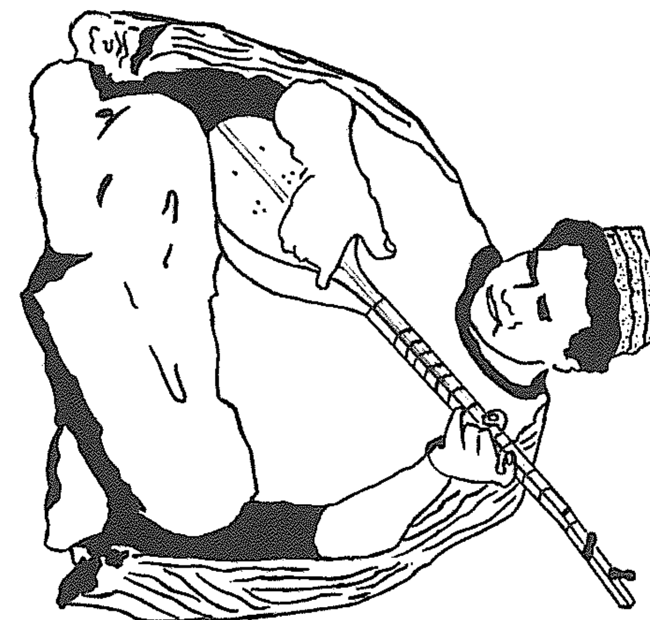



شکل: ۱-۱۰
«نمایی از خرک روی صفحه»
۱- خرک روی صفحه.
۲- طول خرک: ۱/۵ سانتی‌متر.
۳- عرض خرک: ۲ میلی‌متر.
۴- ارتفاع خرک: ۲ میلی‌متر.
۵- خرک نصب شده روی صفحه، زیر تارها.





شکل: ۱-۱۱
«نمایی از یک دوتار کامل»
۱- کاسه (کأسه).
۲- دسته (ساپ).
۳- صفحه (قاپاق).
۴- پرده (پرده).
۵- گوشی‌ها (قوُلاق).
۶- سیم گیر (بوینوز).
۷- خرک روی دسته (شیطان اشِک).
۸- سیم (تار).
۹- خرک روی صفحه (اشِک).



شکل: ۱-۱۲
«نمایی از روش نواختن»



*فهرست منابع:*


آریان‌پور، امیرحسین. جامعه شناسی هنر. چاپ سوم. تهران. انجمن کتاب دانشکدهٔ هنرهای زیبا (دانشگاه تهران). ۱۳۵۴.

اشتری، بهروز. «موسیقی و ترکمن». مجموعه مقالات اولین گردهم‌آیی مردم‌شناسی سازمان میراث فرهنگی. چاپ اول. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۷۱.

اوفچینیکوا، ای. ک. ح، فروغیان. فرهنگ روسی به فارسی. مسکو. ادارهٔ نشریات ساوتسکایا انتسیکلوپدیا. ۱۹۶۵.

بارتولد، واسیلی ولادیمیرویچ. ترکستان نامه. ترجمهٔ کریم کشاورز. چاپ دوم. تهران. مؤسسه انتشارات آ گاه.۱۳۶۶.

بیگدلی، محمدرضا. ترکمن‌های ایران. چاپ اول. تهران. انتشارات پاسارگاد. ۱۳۶۹.

بیات، نادر. تورانیان از پگاه تاریخ تا پذیرش اسلام. چاپ اول. نشر ایرانشهر. ۱۳۶۷.

بی‌ناس، جان. تاریخ جامع ادیان. ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت. چاپ هفتم. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۷۲.

جهانبگلو، منوچهر. «دربارهٔ موسیقی سنتی ایران». فصلنامهٔ موسیقی آهنگ. شماره یکم. سال یکم. ۱۳۶۷.

چایلد، ویر گوردون. جامعه و دانش. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. چاپ دوم. تهران. انتشارات سهروردی. ۱۳۶۴.

دورانت، ویل. تاریخ تمدن (مشرق زمین گاهوارهٔ تمدن). ترجمهٔ احمد آرام،

ع. پاشائی، امیرحسین آریان‌پور. چاپ چهارم. تهران. انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی. ۱۳۷۲.

دستغیب، عبدالعلی. هنرمند و گذشته و آینده فرهنگی. چاپ اول. تهران. مؤسسهٔ انتشارات آگاه.۱۳۵۶.

ذوالفقاری، جواد. «گوات،آیین شیدایی». مجلهٔ نمایش. نشریه‌ای از مرکز هنرهای نمایشی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. شمارهٔ هشتم (دورهٔ جدید). خردادماه ۱۳۶۷.

رضا، عنایت‌الله. ایران و ترکان در روزگار ساسانیان. چاپ ــ تهران. انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۶۵.

رییس‌نیا، رحیم. کوراُوغلو در افسانه و تاریخ. چاپ دوم. تبریز. انتشارات نیما. ۱۳۶۸.

ساندرز، ج.ج. تاریخ فتوحات مغول. ترجمهٔ ابوالقاسم حالت. چاپ دوم. تهران. مؤسسه انتشارات امیرکبیر. ۱۳۶۳.

سارلی، ارازمحمد. ترکستان در تاریخ. چاپ اول. تهران. مؤسسه انتشارات امیرکبیر. ۱۳۶۴.

سارلی، ارازمحمد. تاریخ ترکمنستان. چاپ اول. تهران. مؤسسه چاپ و انتشارات وزارت امور خارجه. ۱۳۷۳.

صدیق، ح. هفت مقاله پیرامون فولکلور و ادبیات مردم آذربایجان. چاپ دوم. تهران. انتشارات دنیای دانش. ۱۳۵۷.

طبیبی، حشمت‌الله. مبانی جامعه شناسی و مردم شناسی ایلات و عشایر. چاپ دوم. تهران. مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران. ۱۳۷۴.

ـــــــــ . کتاب بابا قورقود. ترجمهٔ فریبا عزبدفتری، محمد حریری



اکبری.چاپ اول. تبریز. نشر ابن سینا. ۱۳۵۵.

عسگری خانقاه، اصغر. کمالی، محمدشریف. ایرانیان ترکمن. چاپ اول. تهران. انتشارات اساطیر. ۱۳۷۴.

عناصری، جابر. مردم شناسی و روان شناسی هنری. چاپ اول. تهران انتشارات اسپرک. ۱۳۶۸.

عالی‌نژاد، سیدخلیل. «مقدمه‌ای بر شناخت تنبور». فصلنامهٔ موسیقی آهنگ. شماره یکم. سال یکم. ۱۳۶۷.

فارابی، ابونصر. الموسیقی الکبیر. ترجمهٔ ابوالفضل بافنده اسلام‌دوست. چاپ اول. تهران. انتشارات پارت. ۱۳۷۵.

کازنو،ژان. مردم شناسی. ترجمهٔ ثریا شیبانی. چاپ اول. تهران. انتشارات مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی. ۱۳۴۹.

کلته،ابراهیم. مقدمه‌ای بر شناخت ایلات و عشایر ترکمن. چاپ اول. گنبدقابوس.انتشارات حاجی طلایی. ۱۳۷۵.

گلی،امین‌الله. سیری در تاریخ سیاسی - اجتماعی ترکمن‌ها. چاپ اول. تهران. نشر علم. ۱۳۶۶.

گروسه،رنه. امپراطوری صحرانوردان. ترجمهٔ عبدالحسین میکده. چاپ سوم. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۶۸.

گالاسووا،نادژدا. مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی. ترجمهٔ علی‌اصغر چارلاقی. چاپ ــ . تهران. انتشارات دنیای دانش. ۱۳۵۳.

لانتیه، ژاک.دهکده‌های جادو. ترجمهٔ مصطفی موسوی (زنجانی). چاپ اول. تهران. انتشارات بهجت. ۱۳۷۳.

ملکزاده بیانی، ــــ . تاریخ مُهر در ایران. چاپ اول. تهران. انتشارات

یزدان. ۱۳۶۳.

ملک‌محمدی، علام‌حسین. ورزشهای سنتی، بومی و محلی. چاپ اول. تهران. نشر کمیتهٔ ملی المپیک جمهوری اسلامی ایران. ۱۳۶۴.

مؤیدی، حسنقلی. قوم اویغور. مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی. شمارهٔ چهارم. سال دهم. ۱۳۵۳.

مؤیدی، حسنقلی. شمه‌ای دربارهٔ قوم غز. مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی. شمارهٔ سوم. سال یازدهم. ۱۳۵۴.

متقی، نورمحمد. فرهنگ سینا (ترکمنی به فارسی). چاپ اول. قم. ناشر مؤلف. ۱۳۷۱.

متقی، نورمحمد. فرهنگ سلیم (فارسی به ترکمنی). چاپ اول. قم. ناشر مؤلف. ۷۶-۱۳۷۵.

مهدویان، ایرج. مختصری دربارهٔ هنر. چاپ سوم. تهران. انتشارات رَز. ۱۳۵۷.

نوایی، عبدالحسین. ایران و جهان از مغول تا قاجاریه. چاپ دوم. تهران. مؤسسهٔ نشر هما. ۱۳۶۶.

وامبری، آرمینیوس. سیاحت درویشی دروغین در خانات آسیای میانه. ترجمهٔ فتحعلی خواجه نوریان. چاپ چهارم. تهران. انتشارات علمی و فرهنگی. ۱۳۷۰.

———— . حویر لوقغا – همراه (به زبان ترکمنی). به کوشش مراد دوردی قاضی. گنبدقابوس. انتشارات قابوس. ۱۳۵۹.

———— . شاه‌صنم – غریب (به زبان ترکمنی). به کوشش مراد دوردی قاضی. گنبدقابوس. انتشارات قابوس. ———— .



———— . صایاد – همراه (به زبان ترکمنی). به کوشش مراد دوردی قاضی. گنبدقابوس. انتشارات قابوس. ۱۳۶۴.

———— . یاپراق ۱، مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن‌صحرا. به کوشش‌یوسف قوجق، محمود عطا گزلی.چاپ اول. تهران. انتشارات برگ. ۱۳۷۱.

———— . یاپراق ۲، مجموعه‌ای از ادبیات و فرهنگ ترکمن‌صحرا. به کوشش‌یوسف قوجق، محمود عطا گزلی.چاپ اول. تهران. انتشارات برگ. ۱۳۷۲.

———— . یاپراق ۱، فصلنامهٔ فرهنگی – ادبی. شمارهٔ اول. سال اول. ۱۳۷۷.

———— . صحرا، ماهنامهٔ فرهنگی ادبی. شمارهٔ اول. سال اول. فروردین. ۱۳۷۷.

———— . صحرا، ماهنامهٔ فرهنگی ادبی. شمارهٔ هشتم. سال اول. آبان. ۱۳۷۷.

———— . آهنگ، ویژه‌نامهٔ یازدهمین جشنوارهٔ موسیقی فجر. مرکز سرود و آهنگ‌های انقلابی – انجمن موسیقی ایران. اسفند. ۱۳۷۴.

———— . «موسیقی ترکمنی نیاز به حمایت دارد». روزنامهٔ ابرار. آبان ۱۳۷۳. شمارهٔ ۱۷۳۲.

Couliboeuf de Blocqueville, Henri. Türkmenler Arasında. Tercüme Rıza Akdemir. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. 1986.

Doğan, Mehmet. Büyük Türkçe Sözlük. Ankara: Rehber

Yayınları. 1990.

Ergin, Muharrem. Dede Korkut kitabı, Istanbul: Boğaziçi Yayınları. 1981.

Ergin, Muharrem. Dede Korkut kitabı - Metin-Sözlük. Istanbul: Ebru Yayınları. 1986.

Ögel, Bahaeddin. Türk Kültür Tarihine giriş. VIII. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1991.

Ögel, Bahaeddin. Türk Kültür Tarihine giriş. IX. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları. 1991.

Успенский, В.А. и Беляев, В.М. Туркменская Музыка. Ашхабад: Издательство Туркменистан. 1979.

# *An Introduction*

*to*

# Turkmen Music

Nazar Mohammad Mostafaee

Tehran
1999